



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA AUTOFICCIÓN DESBORDADA: DOS NOVELAS

“MENTIROSAS” DE JUAN PABLO VILLALOBOS

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE LICENCIADO

EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

ANDROS ERIK RODRÍGUEZ AGUILERA

TUTORA:

DRA. ESTHER MARTÍNEZ LUNA

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., FEBRERO DE 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A mis padres, Maribel y Eusebio, por su apoyo constante e incondicional durante toda mi vida. A mi tía Blanca, que es como mi segunda madre, por su amor y cuidados. A mi abuela, Magdalena. A mi hermano, Eros, por ser mi primer lector desde siempre. A mi primo Francisco, por ser como mi hermano mayor. A Ana Belem, porque nuestra amistad es amor en grado superlativo. A Jair Ortega, porque sin sus cuentos y correos la escritura de esta tesis habría sido más estéril. A Andrea Daniela, por la pizza y las risas, lenguajes sucedáneos del afecto. Y a todos aquellos profesores que compartieron su conocimiento conmigo, desde el kínder hasta la universidad, sin los cuales no sé dónde estaría; les debo todo: las palabras y las páginas no me alcanzan para hacerles justicia.

Hago mención especial de algunos maestros de la universidad: Juan Antonio Rosado Zacarías, por enseñarme a escribir; María Teresa Miaja de la Peña, por ser una maestra de vida, y José María Villarías Zugazagoitia, por esas clases maratónicas de literatura española. Así como a mis sinodales: Anamari Gomís, César Eduardo Gómez Cañedo, Héctor Fernando Vizcarra y Ainoha M. Vásquez Mejía. Gracias por leerme y por sus consejos. Ojalá también hubiera formado parte Nicolás Licata. Tampoco olvido a mis profesores del primer *Diplomado de actualización de Literatura Hispanoamericana Siglo XXI*: Liliana Pedroza, Alexandra Ortiz Wallner, Juan Berdeja, Alexandra Saavedra y Karla Elisa Morales, por proporcionarme la bibliografía esencial para el desarrollo de esta tesis y por su ayuda en mi desarrollo profesional. Le debo mucho a la Cátedra Carlos Fuentes de Literatura Hispanoamericana y al Instituto de Investigaciones Filológicas.

Finalmente, quiero destacar a mi querida tutora, Esther Martínez Luna, que no sólo me enseñó a cabalidad la literatura mexicana del siglo XIX, sino que también compartió conmigo su pericia en la investigación y la experiencia vital de enseñar. Por su paciencia ante mis incontables cambios de idea en torno a la tesis y por enseñarme a ser una mejor persona al descubrir en mí la vocación de la docencia.

Estoy eternamente agradecido con todos.

Índice

Introducción	3
Capítulo I Juan Pablo Villalobos	7
1.1 Generación Atari.....	7
1.2 Formación e intereses literarios	15
1.3 Reflexiones meta-discursivas.....	20
Capítulo II <i>Te vendo un perro: auto-textualidad y metaficción</i>	28
2.1 Metaficción en la auto-textualidad: el reflejo en el espejo	28
2.2 Iteración narrativa: el nombre hace al personaje (y al escritor)	33
2.3 Iteración circular y distanciamiento brechtiano: el final mira al principio	37
2.3 Epifanía del rol y la intertextualidad itinerante: la escritura tematizada.....	44
Capítulo III <i>No voy a pedirle a nadie que me crea: metaficción de la autoficción</i>	55
3.1 De la metaficción a la modalidad autoficcional	56
3.2 El texto autoficcional como <i>bibliomystery</i>	62
Conclusiones	78
Bibliografía	87

Introducción

Siempre me ha costado procesar los inicios y los finales. Por eso, la escritura de esta tesis fue como enfrentarme al uróboros de mi carrera universitaria, pues representaba un cierre y al mismo tiempo un comienzo; una suerte de “iteración circular” de la licenciatura. De inmediato cientos de dudas me asaltaron y en el camino deseché muchas opciones sobre lo que podría abordar en mi tesis. Pasé de la literatura mexicana del siglo XIX a la del siglo XXI, con un autor que me divierte mucho y gracias al cual, pensé, sería más amena la investigación y escritura de la tesis: Juan Pablo Villalobos.

Cuando leí su primera novela, *Fiesta en la madriguera*, quedé fascinado con el trabajo depurado del lenguaje y la fluidez de la voz narrativa que lograba conseguir su autor. A la fecha sigue siendo una de mis novelas favoritas de los escritores mexicanos actuales. Sin embargo, no me consideraba listo para abordar el tema escabroso del narco y la violencia que se filtra sutilmente en esta novela. Por otro lado, quería explorar otros elementos que me interesaron mucho y que no pude profundizar mientras estudiaba la licenciatura, como el posmodernismo, la metaficción y la tendencia auto-referencial de ciertas novelas en años recientes. En general, me gusta leer memorias y autobiografías, más por el retrato nostálgico de otras épocas que por develar la figura “real” de sus autores. La aparente sinceridad de las autobiografías siempre me ha parecido el artificio más difícil de lograr en la literatura.

¿Cómo conseguir un tono franco y desinhibido cuando toda escritura refleja por principio una voluntad de estilo? Las escrituras del yo exigen un minucioso examen de selección y limpieza. Una criba de las verdades personales que usualmente callamos. Con todo esto en mente, la lectura de *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016) me sorprendió porque el autor se alejaba deliberadamente de esa aparente sinceridad. Aunque a todas luces

se trataba de una autoficción y las reseñas se concentraban en este elemento, yo no dejaba de pensar que se trataba precisamente de una burla a dicha clasificación; como si el autor dijera: “¿qué importa si me creen o no?, la literatura no se trata de eso. Todo es una mentira, todo es un artificio. Lean para imaginar, no para buscar paralelismos con la vida del autor”.

Esta lectura cobraba más sentido si uno había leído antes *Te vendo un perro* (2014), porque al cambiarle el nombre a su protagonista por el del autor, en automático la novela se convertiría en una autoficción, aunque no reflejara necesariamente la vida del autor. Por algo existe la “autoficción fantástica” que señala Vincent Colonna (2012), que en esta tesis preferimos nombrar “no-mimética”, pues le permite a su autor desdoblarse en la ficción y vivir una aventura fuera de lo ordinario y los códigos “realistas”. Así funciona toda novela, según creo. Para mí, la literatura es una forma de vivir muchas vidas.

En ese sentido, con el paso del tiempo me fui convenciendo de que *No voy a pedirle a nadie que me crea* se aprovechaba de muchos recursos metaficcionales que el autor había ensayado antes en *Te vendo un perro*, para lograr una propuesta de autoficción que a la vez fuera una crítica de ciertas lecturas académicas en torno a la misma, preocupadas por hallar en el trasfondo, rasgos que les permitan una identificación con el autor real, y eso es lo que se pretende demostrar en este trabajo. Para lograrlo, se ha dividido el análisis en tres capítulos. El primero de ellos sitúa en el mapa literario al autor que aquí nos ocupa: Juan Pablo Villalobos. Se revisan los rasgos comunes de su generación, llamada por cierta parte de la crítica “Atari”¹, así como la formación e intereses literarios del autor, de modo que se entiendan mejor los comentarios meta-discursivos sobre lo que él considera literatura y cuáles son los problemas esenciales que busca explorar; en concreto: el debate entre verdad

¹ El debate sobre el nombre de la generación es un rasgo particular de la crítica que exploraremos a fondo en las siguientes páginas del capítulo primero.

y “mentira” como base fundamental en la configuración de mundos posibles y su frontera entre realidad y ficción.

En el segundo capítulo se analiza la novela *Te vendo un perro*, según los marcos teóricos de la metaficción y el significado de sus inter-textos, ya que comprender cómo es que Villalobos aprovecha todas las estrategias metaficcionales que tiene a su disposición ayudará, a su vez, a entender la hipótesis de cómo estos mismos elementos ponen en juego la concepción realista de la autoficción, usualmente considerada como una *non-fiction novel*². Este desarrollo analítico retoma la conclusión de Lauro Zavala (2018) sobre que la metaficción ofrece una “deóntica” de la lectura, como ejercicio deconstructivo que pone en crisis las convenciones de la ficción y de la realidad; lo cual se engarza con el comentario meta-discursivo de *Si viviéramos en un lugar normal* (2012), que se explora en el capítulo uno, como parte de esa exploración de los intereses del autor jalisciense.

Por lo tanto, el capítulo tres se concentra en el sentido de esta burla sobre la auto-textualidad, como una defensa de la imaginación y la libre “autofabulación”. Así, se analizan todos los recursos, además de la metaficción, que le sirven a nuestro autor para desarticular las convenciones de la frontera autoficcional, como el registro policial, el cinismo como retórica y como postura del narrador principal y la relación que guarda esta novela con la narrativa centroamericana de posguerra, así como la crítica social a la violencia y coacción del crimen organizado, profundizando en su sentido alegórico respecto a la “respuesta” de Villalobos a la clasificación desmedida de textos auto-referenciales como *autoficciones*.

² Término de la tradición anglosajona que surgió para designar textos literarios con recursos testimoniales propios del periodismo, como si fueran crónicas o reportajes, en donde el tema central era la realidad novelada. Cfr. El trabajo de David Schmid (2011), “The nonfiction novel”.

Finalmente, en la conclusión, se retoman las estrategias de estas dos novelas para descifrar cómo es que Villalobos las usa para dirimir un conflicto central de la literatura: la frontera entre ficción y realidad; es decir, lo estéril que resulta el intento de trazar fronteras o de insistir en lecturas “realistas”, porque toda escritura, como constructo mental, es una invención aproximada de la realidad. Por ende, todo es una “mentira”, incluso la pretendida sinceridad de la “literatura intimista” que busca contar la verdad absoluta de sus vidas. Para ello, desglosaremos el concepto de mentira desde la lingüística hasta la concepción de “artificio” en literatura, que por lo demás demuestra que éste es un debate antiguo. Dicho ejercicio, que relativiza toda verdad objetiva, halla resonancias en los orígenes mismos de la autoficción, planteada por Serge Doubrovsky (2012), pues contrapone la búsqueda subjetiva.

Esto porque, sugiero, Juan Pablo Villalobos sabe que es un propósito muy egocéntrico el creer que se puede aprehender la realidad de forma objetiva, por eso hace uso de la ironía en un texto autoficcional, ya que resulta más complicado tratar con seriedad temas complejos. Algo que aprendió muy bien el protagonista de *Te vendo un perro*, al leer la *Teoría estética* de Theodor Adorno: “Un tono solemne condenaría al ridículo a las obras de arte, igual que el ademán de poder y magnificencia” (Villalobos, 2014: 26). Bajo esta máxima se ha tratado de interpretar el sentido del humor de este autor mexicano que esconde detrás una mirada desencantada y pesimista de la realidad que viven miles de mexicanos.

Capítulo I

Juan Pablo Villalobos

De regalo un *cassette* de Journey. ¿Quién más trae autoestéreo de ocho *tracks*? Lo que sí funcionó de maravilla es haberles comprado el juguetito ese del Intellivision. Desde que conoce el Nintendo no quiere saber nada del Atari. Detrás de cada *game over*, siempre hay otro *play again*.

Xavier Velasco, *Los años sabandijas*.

1.1 Generación Atari

A finales del siglo XX, los escritores más jóvenes de México, con edades de entre veinte y veinticinco años, comenzaron a publicar sus primeros libros. Algunos de los más notables fueron: *Juegos de artificio* (1993), de Guadalupe Nettel; *Tránsito obligatorio* (1995), de Alejandra Bernal; *Y por qué no tenemos otro perro* (1997), de José Ramón Ruisánchez; *La risa de las azucenas* (1997), de Socorro Venegas, y *Los extraditables* (1999), de Marcela Rodríguez Loreto. Estas obras, como bien apunta Alberto Chimal (2012), estaban marcadas por el desencanto, la angustia y el miedo al fin del milenio. Por ello, a esta nueva ola de escritores se les llamó novísimos o milenaristas (Valenzuela, 2016). Había surgido una nueva generación y sus similitudes fueron la base para categorizar a los escritores noveles, nacidos en la década de 1970.

No obstante, los rasgos comunes de sus narrativas fueron cambiando con el paso del tiempo. Además, hubo “desapariciones”, es decir, que algunos dejaron de escribir, como la mayoría de los autores aquí mencionados; alguno que otro sobreviviente (Socorro Venegas);

un par de “resucitados” o “zombies”³ (Guadalupe Nettel), y también nuevas voces, los que “llegaron tarde a la fiesta”⁴, y son, en su mayoría, los miembros más famosos: Julián Herbert, Liliana Blum, Juan Pablo Villalobos, Daniela Tarazona, Antonio Ortuño, Emiliano Monge, etc. La lista es enorme: Jaime Mesa (2016), por ejemplo, hace un conteo aproximado de cien escritores.

Se ha escrito bastante sobre las obras de esta generación y sus rasgos, por lo que hay poco consenso y mucha polémica. Sin ir más lejos, nadie se ha puesto de acuerdo en el adjetivo adecuado para nombrar a esta generación; por ello, José Manuel García Gil (2015) llama a esta tendencia “nomenclatura difusa”; pero esto es más una característica de la crítica literaria, que de la generación en estricto sentido. Parece que “generación inexistente” es la etiqueta que va ganando peso, respecto al resto de variantes que pretenden expresar la negativa de estos autores a ser agrupados, tales como “antigeneración”, “no-generación” o “generación negada”⁵. El único problema es que parece una anfibología: como si se hablara de una generación ficticia, imaginaria, porque no existe. Además, el nombre en sí, según Adrián Curiel Rivera, se deriva de la queja (“plañido”) que hace Jaime Mesa porque Christopher Domínguez “apenas los menciona en su *Diccionario crítico de la literatura*

³ Esta idea de Alberto Chimal se refiere a una renovación de la obra literaria: “su voz cambia: se quiebra, deja de ser la que era, y al mismo tiempo conserva un eco de sí misma: el germen de su pasado, el alma devuelta a la fuerza al interior del cuerpo” (2012: 22). De ahí que les llame “Generación Z”.

⁴ A estas alturas, es un rasgo generalizado que los escritores comenzaron a publicar alrededor de sus treinta años. Asimismo, Tryno Maldonado (2008) y Alberto Chimal (2012) coinciden en que esta expresión describe bien el sentimiento de la generación respecto a las estéticas: “Las formas y los temas, desde luego, estaban agotados. Todos los prefijos ‘post’ como formas de resistencia o de novedad (post-humanismo, post-rock, post-punk, post-hardcore, etcétera), comenzaron a sonarles sospechosos” (Maldonado, 2008: 12). En consecuencia, Gabriela Valenzuela dice que los novísimos son más hijos de la globalización que del posmodernismo, y les llama con ironía la generación “post prefijo post” (2016: 33). Este “sentimiento generacional de abandono frente a un mundo prefijo post que ya no ofrece nada” no es exclusivo de los mexicanos nacidos en los setenta, sino de la generación anterior inmediata, en específico los del “crack”, y de forma globalizada: la generación McOndo, ya que lo dejaron muy claro en su manifiesto; por ello, Adrián Curiel Rivera (2019) compara a estos últimos dos, dejando un poco al margen a los “inexistentes” en razón de la falta de un manifiesto.

⁵ Cfr. El recuento de estos nombres en García Gil (2015) y Valenzuela (2016).

mexicana (1995-2005)” (2019: 141) del 2007. Un reclamo que por lo demás ha quedado atrás, si consideramos la atención mediática y crítica que reciben actualmente.

También se le ha llamado “generación huérfana”, por la supuesta falta de un padre literario, que no me parece un título muy apropiado, pues Gabriela Valenzuela apunta atinadamente que ésta es una generación libresca: “varios de estos escritores tienen estudios de posgrado relacionados con la literatura” (2016: 21). Entonces, es evidente que no ignoran a sus antecesores, pero tampoco los encumbran. Saben, eso sí, ponderarlos en su justa medida. Juan Pablo Villalobos, por ejemplo, afirma que “uno elige su genealogía como escritor, pero no significa que como lector no valore a otros autores” (López, 2021: 1). Asimismo, la etiqueta hace referencia a los primeros acercamientos “críticos” que hubo sobre esta generación, es decir, que provienen de las primeras antologías, las cuales no pasan del 2012 y ahora, a diez años de distancia, las cosas han cambiado mucho. En diversas entrevistas, Carlos Velázquez⁶, por ejemplo, reconoce la guía de Élmer Mendoza y Luis Humberto Crosthwaite; lo cual implica un tipo de “paternidad” literaria⁷. Eso sin mencionar varias antologías posteriores al 2012 que remarcaban la urgencia de promoción grupal dentro del campo literario⁸.

Por lo anterior, creo que las clasificaciones más acertadas son las que apelan a la base sociológica del concepto de “generación”; es decir, que nombran ese innegable contexto

⁶ Cfr. Las entrevistas que concedió a Dalia Perkulis para *Animal Político* (01 de junio de 2012) y a Verónica Maza Bustamante para *Milenio* (01 de diciembre de 2017), que son las más fáciles de encontrar en Internet.

⁷ Cristina Rivera Garza y Mónica Lavín sin duda serían una suerte de “madres” literarias, pues han dado el espaldarazo a estos autores en reiteradas circunstancias, sea por redes sociales o compartiendo espacio en mesas redondas y presentaciones de libros. Ejemplos más concretos son los sendos prólogos de Rivera Garza y Lavín para las antologías *Palabras mayores* (2015) y *El discreto encanto de narrar* (2017) respectivamente.

⁸ Algunos ejemplos dejan en claro el criterio generacional desde el título, como *El discreto encanto de narrar: 9 escritoras nacidas en los 70* (2017) de Maritza M. Buendía y Glafira Rocha o *Ruta 70* (2019) de Ave Barrera. Y un par más en las antípodas de lo real/especulativo: *Los pelos en la mano: cuentos de la realidad actual* (2017) de Rogelio Guedea y *Festín de muertos. Antología de relatos mexicanos de zombis* (2015) de Raquel Castro y Rafael Villegas.

ideológico y socioeconómico en común que señala Francisca Noguerol (2019), o lo que José Carlos González Boixo (2009) llama *espíritu generacional*, reflejado en las “señas de identidad” visibles y justificadas a partir de la “relación pública” entre sus miembros. Por ejemplo: “generación de la crisis”, ya que a ellos les tocó experimentar las constantes debacles financieras del peso mexicano.

En este sentido, prefiero el empleo de “generación Atari”⁹, que refleja, en primera instancia, el impacto cultural de los videojuegos y, de forma simbólica, el “peligroso pop” de la globalización, como señalaba Tryno Maldonado en un libro, cuyo título transparenta esta nueva “educación sentimental”: *Grandes hits, vol. 1* (2008)¹⁰. Dicha experiencia generacional, que también describe Mayra Inzunza (2004)¹¹, tiene un importante carácter universal, por lo que podemos trazar conexiones con el resto de América Latina. El caso más evidente es el de la escritora chilena Nona Fernández que entremezcla estas influencias de la cultura pop con los conflictos políticos de su país en sus novelas *Space Invaders* (2013), que alude directamente al juego de Atari, y *La dimensión desconocida* (2016) en referencia al famoso programa de ciencia ficción norteamericano. En México, tal vez el himno mejor logrado de esta juventud sea la novela de Xavier Velasco, *Los años sabandijas* (2016).

Además, la elección de este nombre, “generación Atari”, se justifica mejor si exploramos dos hechos relacionados con la vida y obra de Juan Pablo Villalobos, que es el

⁹ García Gil (2015) recupera este nombre, haciendo hincapié en la supuesta “vinculación con los videojuegos y los ordenadores personales” (17); el cual, bien puede ser una idea de Tryno Maldonado por sus comentarios en torno a la experiencia generacional con respecto a la cultura pop importada de la globalización que aparecen en su antología de Almadía, así como su antiguo blog que no deja lugar para la ambigüedad sobre su preferencia por la cultura del videojuego: www.atari2600.blogspot.com A propósito de la práctica de escritura digital, convendría revisar el artículo de otro miembro de la generación, Heriberto Yépez, titulado, precisamente, “Literatura weblog” (2003), en línea: www.hyepez.blogspot.com

¹⁰ Una antología de cuentos, configurada en alegoría a los *tracks* o pistas musicales que se grababan en casetes y discos de vinilo, de acuerdo al *top ten* de MTV. Porque “[esta generación] fue arrullada con la televisión y entretenida con el *joystick* de un Atari o de un Nintendo” (12).

¹¹ “Durante nuestra adolescencia experimentamos la temperatura *hot* más bien *kitsch* ochentera y, en mayor o menor medida, en los noventa nos templó el imperativo *cool*” (15).

autor que aquí nos ocupa: 1) nació el mismo año que Atari lanzó al mercado su nuevo juego *Space Race* (1973) y 2) este juego es el detonador de la primera reflexión en torno de la dicotomía realidad-ficción en su novela *Si viviéramos en un lugar normal* (2012), como se verá más adelante. Y ya que el propósito de explorar los rasgos comunes de este grupo es situar a Villalobos en el panorama literario de “generación Atari” resalta a la perfección las particularidades del autor en relación con sus coetáneos.

Como señala García Gil, la literatura latinoamericana “cambió después del neoliberalismo” (2015: 17). A todo esto, Valenzuela hace un excelente resumen de las consecuencias que tuvo la experiencia cultural de la globalización en la narrativa de la generación Atari:

La nacionalidad no importa mucho, [...] se acercan a temas similares (la migración, la soledad, el amor, el desencanto...), mencionan a los mismos personajes (los de *La Guerra de las Galaxias* son amplios favoritos, lo mismo que Batman, Superman o algún otro superhéroe), se pasean por los mismos lugares (Nueva York, las Bahamas o cualquier ciudad de Europa, aunque nunca hayan estado en ellas), o ‘consumen’ las mismas cosas (Coca-Cola, McDonald’s y el tequila...) (2016: 34).

Respecto al nacionalismo, una parte de la crítica literaria llegó a señalar incluso la ausencia de México como “tema” o, a lo mucho, como una aparición irónica, con sus tópicos boicoteados o parodiados (Maldonado, 2008). Villalobos parece circunscribirse a esta última variante, pues, como dice Daniel Saldaña Paris, los problemas que plantea siempre se narran desde “la mordacidad y la ironía de los desencantados” (2012: 15). Por lo que el México de las novelas de Villalobos aparece en términos ambivalentes de ironía y nostalgia, tal y como apunta García Gil (2015) para la “generación Atari” en general.

De hecho, el cambio de escenario (Barcelona), a partir de *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016), responde al temor de “folclorizar y volver exótica la realidad mexicana”

(Rodríguez, 2019: 1), tras su experiencia de más de diez años como extranjero en España. Esta situación la comparte con algunos miembros de su generación, como Guadalupe Nettel (en Francia), Lorea Canales (Nueva York, EUA) o Liliana Blum (en Kansas, EUA). De ahí que sus personajes aparezcan en entornos extranjeros, como Nueva York, París o Barcelona. Por ejemplo, en *La invasión del pueblo del espíritu* (2020) de Villalobos, los protagonistas son inmigrantes (Gastón y Max) que socializan en un bar español, ya sea con una cerveza o una coca cola en la mano, mientras ven un partido de fútbol; otro de los temas favoritos de esta generación.

La generación Atari no duda en declarar su pasión por dicho deporte, en gran medida gracias a Juan Villoro, que ha hecho una importante apología del oficio de patear balones, con libros como *Los once de la tribu* (1995), *Dios es redondo* (2006) y *Balón dividido* (2014)¹². Entonces, habría que añadir el fútbol a los temas comunes que señala Valenzuela (2016), junto a la migración y el gusto por la autoficción. Respecto al tema de los migrantes centroamericanos, esta generación ha dado novelas arriesgadas por su crudeza, como *La fila india* (2013) de Antonio Ortuño y *Las tierras arrasadas* (2015) de Emiliano Monge. Juan Pablo Villalobos optó por la crónica-cuento para retratar este tema en su libro *Yo tuve un sueño* (2018). Aunque para hablar del desplazamiento de los marginados nacionales por la rapaz industria inmobiliaria de la era neoliberal sí que prefirió la ficción: *Si viviéramos...*¹³.

¹² A propósito, un gran aporte a dicha literatura futbolística es la antología *Breve historia del ya merito* (2018) que reúne a varios autores de la “generación Atari”, incluido Juan Pablo Villalobos: Luigi Amara, Bernardo Fernández (BEF), Julián Herbert, Antonio Ortuño, Daniela Tarazona y Carlos Velázquez. En relación a esto, y pensando en una posible ampliación del criterio temporal para englobar a los nacidos en los 1980’s, tal y como hace García Gil (2015) de 1974-1984, tal vez convendría sugerir el corte “temporal” de la generación entre mundiales: 1970-1986, ya que varios de los procesos y temas aquí señalados se repiten en los nacidos en los ochentas, quienes por lo demás se consideran una versión renovada de la generación Atari: la generación Nintendo. Este nombre circula en redes sociales como Twitter aunque todavía no se ha consignado en ningún artículo académico.

¹³ Antonio Ortuño retrata la otra cara de la moneda en *Olinka* (2019), es decir: a los empresarios criminales.

En el terreno de la autoficción destacan: *Canción de tumba* (2011) de Julián Herbert y *No contar todo* (2018) de Emiliano Monge, por su sinceridad y ambición estilística; Herbert centrado en su infancia y Monge con miras a la saga familiar. Pero también han incursionado Guadalupe Nettel con *El cuerpo en que nací* (2011)¹⁴ y Juan Pablo Villalobos, principalmente en *No voy a pedirle...*, con su particular clave irónica acorde a la definición de Valenzuela sobre la autoficción: “el manipular los límites entre la ficción y la realidad para que el escritor entre en su propia creación, de modo que el lector no sepa si lo que está leyendo realmente pasó o no” (2016: 21). Un recurso, por lo demás, bastante utilizado por escritores anteriores como Julio Ramón Ribeyro, Alfredo Bryce Echenique, Ricardo Piglia o Antonio Caballero Holguín.

Este juego entre hechos e imaginación conforma la base de esos “nuevos realismos” que menciona Francisca Noguero, porque “se dan la mano con la fantasía [y] las vidas privadas fungen como alegorías de experiencias colectivas” (2019: 15). Y siguiendo a Noguero, aquí es donde entra el uso de la heteroglosia y la polifonía para subvertir los límites genéricos y los referentes mediáticos, que dan como resultado la denominada *Trivialliteratur* (policíaco, thriller, gótico, ciencia ficción). Los ejemplos de esto sobran.

De la ficción especulativa vale la pena mencionar: *Ojos de lagarto* (2009) de BEF, *La noche en la zona M* (2019) de Alberto Chimal y *Tejer la oscuridad* (2020) de Emiliano Monge, que mezcla distopía postapocalíptica con la tradición maya del *Chilam Balam* y el *Popul Vuh*, bajo la hipótesis de una posible heteroglosia con los quipus. Además de ciertos ejercicios de hibridación extraliteraria, como la “tuitatura” de *83 novelas* (2011) y *La saga del Viajero del Tiempo* (2021) de Chimal, o el sitio web interactivo para el libro *Permanente*

¹⁴ Cfr. La lectura de Elizabeth Martínez Murcia (2015) de esta novela como autoficción.

obra negra (2019) de Vivian Abenshushan¹⁵. En este sentido, el uso del internet y las redes sociales ha permitido un cambio en las dinámicas de autopromoción y publicación, de tal forma que algunos miembros de esta generación, como el ya mencionado Alberto Chimal y Ovidio Ríos han distribuido gratis algunas de sus obras en formato PDF.

Del policiaco, mezclado con el thriller y lo gótico¹⁶, sobresale la saga “Narco Noir”¹⁷ de Lizzy Zubiaga creada por BEF que hasta ahora consta de cinco novelas: *Tiempo de alacranes* (2005), *Hielo negro* (2011), *Cuello Blanco* (2013), *Azul cobalto* (2016) y *Esta bestia que habitamos* (2021). Villalobos, por su parte, también ha coqueteado con la novela negra y el tema del narco, sin perder su estilo irónico, en *No voy a pedirle...* Novela que a su vez hace uso de la heteroglosia al incluir cartas y correos electrónicos que la vuelven una novela polifónica, como fiel heredera de la novela moderna de Cervantes. En este tema del thriller-policiaco-gótico, destaca el hecho de que la mayoría de estas obras se desarrollan en el desierto del norte, herencia inmediata de sus antecesores Daniel Sada¹⁸ y Eduardo Antonio Parra¹⁹.

Los libros de la generación Atari que mejor reflejan este paisaje a la vez apacible y violento son *Trabajos del reino* (2004), de Yuri Herrera; *Fiesta en la madriguera* (2010), de Juan Pablo Villalobos; *Las afueras* (2011) de Luis Jorge Boone y *La Biblia Vaquera* (2011)

¹⁵ En línea: <https://www.permanenteobranegra.cc/>

¹⁶ Otros ejemplos muy buenos de esta mezcla, pero sin la figura del “narco” es la saga Casasola de Bernardo Esquinca, compuesta por cinco novelas [*La octava plaga* (2017), *Toda la sangre* (2013), *Carne de ataúd* (2016), *Inframundo* (2017) y *Necropolitana* (2022)] y la biología sobre Pierre Le Noir de Martín Solares [*Catorce colmillos* (2018) y *Muerte en el jardín de la luna* (2020)].

¹⁷ Término usado por Francisco Hagenbeck (2014) para la novela negra del norte con tramas del narco.

¹⁸ Respecto al tema de la supuesta falta de una figura patriarcal, que ciertos críticos han querido señalar para la generación Atari, Mesa (2016) advierte que tal vez Daniel Sada sea esa figura, casi sombra difuminada; esta falta de contundencia por parte de Mesa se debe a la prematura muerte de Sada.

¹⁹ Para eso que Saldaña Paris (2012) y García Gil (2015) señalan del norte como un paisaje compartido, conviene revisar el amplio estudio de Miguel G. Rodríguez Lozano, cuyo análisis literario parte del concepto de zona geográfica fronteriza, definida como “diversa, múltiple, tremendamente plural y por tanto problemática, con todo lo que ello implica: cuestiones de migración, tráfico de drogas, la influencia del narco, la explotación laboral en las maquiladoras, la pugna por los bienes energéticos, la pobreza” (2003: 20).

de Carlos Velázquez. Sobre la novela de Villalobos, Saldaña Paris (2012) se pregunta si en realidad se trata de una obra que forma parte de la llamada narco-literatura o “más bien una exploración de las extravagancias del poder desde la mirada —y desde el lenguaje, sobre todo— de un personaje infantil” (11). Porque *Fiesta en la madriguera* es su trabajo más depurado, con oraciones breves y una deliciosa exploración del humor en un territorio donde normalmente no cabría esperarlo, con la ingenuidad y sencillez de un niño.

Por todo lo anterior, queda claro que Juan Pablo Villalobos figura en cada uno de los temas que la crítica señala como “recurrentes” dentro de las obras, en términos generales, de la generación Atari. Pero aún faltan por explorar la interacción de estos actores literarios, es decir, los escritores de la generación Atari, con la ciudad letrada; por ejemplo, su fraternidad digital y la relación que llevan con la tradición literaria, propia de su formación profesional que Valenzuela (2016) califica de “libresca”.

1.2 Formación e intereses literarios

Aunque los miembros de la generación Atari se niegan a ser clasificados bajo cualquier etiqueta, llevan entre sí una relación cordial, evidente en las redes sociales. Se siguen mutuamente, a veces comentan sus publicaciones y algunos “tuitean religiosamente” (García Gil, 2011), como es el caso de Juan Pablo Villalobos, ya sea para comentar partidos de fútbol, para discutir algún tema del momento, para auto-promocionar sus próximos libros o para celebrar su número de seguidores²⁰. Según Mesa (2016), esta inmediatez de la comunicación

²⁰ A propósito, el 21 de septiembre de 2021, Villalobos escribió en Twitter: “Bueno, ya solo me faltan 99 *acólitos* para llegar a los 25 mil seguidores y que esta cuenta se transforme en *secta* y pase a ser de pago” (énfasis mío). Los términos de “acólitos” y “secta” demuestran la ironía con que se toma esta idea de “tuitear religiosamente”.

digital entre pares permite la retroalimentación entre los escritores para mejorar sus obras²¹, al poder compartirse sus manuscritos a la velocidad de un clic, como los de ese botón mágico que usa Orestes, el protagonista de *Si viviéramos...*, para componer electrodomésticos.

Por cierto, el impacto de las redes sociales también ha sido retratado en las obras de estos autores. En *El niño que fuimos* (2018), de Alma Delia Murillo, por ejemplo, el hecho que detona la reunión de Román, Óscar y María es la viralización de unas fotos en Facebook bajo el hashtag #BrooklynSuicide. Y BEF lleva al extremo las dinámicas de la realidad virtual en su novela de ciencia ficción *Gel Azul* (2006). En el caso de Juan Pablo Villalobos, estos recursos digitales no se reflejan en ninguna de las tramas que ha escrito hasta ahora, pero sí le han facilitado la documentación necesaria para un par de libros.

Para *Fiesta en la madriguera*, las noticias digitales le permitieron mantenerse al día con los hechos relacionados a la violencia del narco en México; esto mientras vivía en España. Y en *Te vendo un perro* (2014), según explica el mismo autor en la sección final: “Deudas y agradecimientos”, tuvo la oportunidad de tomar clases de arte mexicano del siglo XX por medio de Skype. Esas famosas video-llamadas que se popularizarían en la era del distanciamiento social, por las medidas sanitarias actuales²². El punto es que Juan Pablo Villalobos se ha valido de las herramientas digitales tanto para afinar sus obras como para mantenerse vigente en ciertas redes sociales, como Twitter, su plataforma virtual de recreación predilecta.

Por otro lado, destaca el hecho de que la mayoría de sus novelas reflejan un elemento clave que define a la generación Atari: la formación libresca. El caso de Villalobos resulta

²¹ Su artículo, “100 protagonistas de la generación inexistente”, sólo se puede leer en línea: <https://literalmagazine.com/100-protagonistas-de-la-generacion-inexistente/>

²² Gran parte del desarrollo de esta tesis se realizó durante la pandemia de covid-19.

bastante *sui generis*. Para empezar, la literatura no fue su primera elección profesional. Antes de eso, estudió Administración y Mercadotecnia en su tierra natal, Jalisco. Por lo que no es de extrañar que en todas sus entrevistas sea bastante crítico de las etiquetas del mercado, como el Boom Latinoamericano y la insistencia de la crítica por ubicarlo en una genealogía; ya que vivió varios años haciendo estudios de mercado.

No obstante, Villalobos decidió estudiar como segunda carrera Lengua y Literaturas Hispánicas en la Universidad Veracruzana. En repetidas ocasiones ha dicho que su tesis de licenciatura estuvo dedicada a los géneros literarios y la representación en las memorias de Fray Servando Teresa de Mier, el mismo tema de la tesis de Valentina, personaje de su novela *No voy a pedirle...* Con esto va quedando claro cómo su formación académica incide en sus obras al punto en que casi podemos abstraer el marco teórico que explica cada novela suya dentro del texto mismo.

Además de sus estudios sobre la memoria y la representación, participó en un proyecto de investigación sobre la influencia de las vanguardias, como el dadaísmo y la patafísica, en la obra del escritor argentino César Aira. En su “Prefacio” a las *Diez novelas de César Aira*, Villalobos confiesa que antes de leer a este autor, tenía “una idea muy convencional de la literatura” (2019: 9). Por lo tanto, a partir de ese proyecto se convirtió al *airanismo*, convencido del “proyecto de sabotaje de la literatura reaccionaria” (10), contra eso que los críticos llaman “escribir bien”. Y comenzó a seguir su ejemplo, abrevando en otras tradiciones literarias con el fin de demoler las convenciones preestablecidas. Se interesó por los “raros”, según sus propias palabras²³, como Francisco Tario y Pablo Palacio, a quien dedicó sus estudios truncos de posgrado, esta vez en Barcelona. Sobre todo, siguió leyendo

²³ Cfr. Su artículo, titulado precisamente “Los raros”, siguiendo la tradición de Rubén Darío en *Letras Libres*. En línea: <https://letraslibres.com/revista-espana/los-raros/>

y acumulando información sobre Aira, para hipotéticos ensayos que se fueron acumulando en las carpetas de su computadora con títulos bastante reveladores: “realidad real, huida hacia adelante, sonrisa seria, miniatura” (10).

Aquí aparecen ya sus obsesiones: la posibilidad de una realidad ficcionalizada y la necesidad de señalar cuál es real; la desaparición del protagonista conforme avanza la trama; la seriedad del humor; el mundo de lo pequeño; su vocación por la brevedad, y la mezcla o cambio de géneros. Esta desaparición de elementos clave, como los personajes o el clímax, es un rasgo que Valenzuela (2016) atribuye a la metamorfosis de los cuentos de esta generación, y que también están presentes en la novelística de Villalobos. Entonces, podemos resumir su periplo académico en dos ejes temáticos que se trasladarán a su obra literaria: el sabotaje narrativo de la anti-literatura (que no es otra cosa que la parodia de ciertos tópicos realistas sobre la novela más convencional) y las narrativas del yo (memorias, diarios y autoficción).

Creemos que su búsqueda fundamental como escritor es “el ataque de la literatura desde la literatura” (SEAT España, 2021, 31m06s), con narradores que deliberadamente sabotean su discurso al irse por la tangente de las expectativas del lector, al mismo tiempo que ponen de manifiesto la teoría literaria que nos permite comprenderlos. Vale la pena aclarar que estos términos son pura retórica del discurso del autor para construirse una identidad y un propósito. Para concretar esta búsqueda, dice Villalobos, existían dos alternativas clásicas de escritura: 1) la convención realista tradicional y 2) no ser realista y asumir códigos de otro género. Sin embargo, prefirió cuestionar ambas, es decir, abrirse un camino intermedio para “ensanchar las posibilidades de verosimilitud”, según afirma en la entrevista que le realizó José Antonio Gaar (2020).

Aquí entra en juego el uso del humor, en su concepción clásica del poder parodiado como método para soportar la existencia de jerarquías²⁴. Esto significa que los insultos se vuelven una vía contestataria contra el poder de la Realidad, con mayúscula. En la entrevista para la revista digital *Purgante*, dice: “el arte de narrar está en resistir a la representación ingenua de todo. [...] recurrir a la elipsis, a la economía narrativa [porque] la anécdota de la vida real nunca viene bien dada literariamente, siempre le falta algo” (López, 2021). El artificio como base de la ficción. Por eso se siente más cercano a la tradición patafísica de Raymond Queneau, Boris Vian y Alfred Jarry que se inventan autores ficticios para que firmen sus libros con humor, transgresión e irreverencia.

Tampoco hay que olvidar su labor como traductor, que lo acerca a una tradición ajena para la mayoría de los escritores latinoamericanos: la portuguesa. Los autores que ha traducido hasta ahora son Rodrigo de Souza Leão, Sérgio Rodrigues, Patrícia Melo y Raduan Nassar. A partir de sus traducciones podemos establecer un sistema de vasos comunicantes entre la obra ficcional de Villalobos con algunos rasgos particulares de cada libro en portugués: el monólogo disperso y caótico de *Todos los perros son azules* (2013); la memoria de la vida como épica futbolística con un telón político de fondo de *El regate* (2014); el uso de la novela negra para cuestionarse la relación moral entre la verdad y la mentira de *Ladrón de Cadáveres* (2015); y la construcción de atmósferas tensas con un estilo breve de *Labranza arcaica* (2018) y *Un vaso de cólera* (2016).

Además de esto, Villalobos hace énfasis en que tiene mayor urgencia por leer a los “escritores actuales”. Al respecto, menciona una lista de sus coetáneos hispanohablantes que

²⁴ Cfr. El estudio de José María Perceval, *El humor y sus límites* (2015), y cómo Juan Pablo Villalobos replica este discurso del humor como forma de resistencia y confrontación ante el poder en la entrevista que concedió al periódico español *La Vanguardia* (19 de noviembre de 2012).

puede resultar clave, porque refleja su interés por la tensión con el habla cotidiana, su rechazo a los códigos del realismo y su búsqueda experimental de una estética propia para representar la realidad con otras convenciones no hegemónicas. Estos autores son: Juan Cárdenas (1978), Esther García Llovet (1963), Verónica Gerber Bicecci (1981), Gonzalo Maier (1981) y Félix Bruzzone (1976). Y con esto se cierra el mapa de la formación e intereses literarios de Villalobos, con los que podremos entender mejor las dinámicas e intenciones de sus novelas.

1.3 Reflexiones meta-discursivas

A mediados del 2021, Villalobos anunció en un tweet que había terminado de escribir otra novela: *Pulquería y letras*, pronta a publicarse en su casa editorial, es decir, Anagrama²⁵. Lo más importante de su tweet, fue el comentario incidental sobre el título tentativo de su primer borrador: *Muerte a la autoficción*. Este paratexto, a la luz de su gusto por el sabotaje de lo antiliterario y las narrativas del yo, revela un proyecto literario en progreso para “desbordar” la frontera de la autoficción hasta lograr su certificado de defunción, que inició de forma más modesta y casi oculta tras la trama de la precariedad en *Si viviéramos...: el conflicto entre la verdad y la mentira*.

Esta novela inicia por la vía del insulto, como clave para aproximarnos a la realidad de Orestes, el narrador autodiegético: “Si de verdad voy a contar las cosas que pasaron, voy

²⁵ Resulta importante destacar el peso extraliterario de publicar en Anagrama, ya que goza de un importante *capital simbólico* en el ámbito de la lengua española, que abona al mito creador de la consagración, pero al mismo tiempo representa una fuente estable de ingreso; Anagrama es una importante industria con gran alcance en lo que refiere a las etapas de distribución, promoción, venta y recibimiento a nivel global. Su presencia estable en la mesa de novedades, la lista de los más vendidos y en las ferias del libro demuestran que la producción del valor simbólico, económico y cultural van de la mano. Cfr. La tesina de Scarlet Rubí Reyes Torres, *Del texto al lector. Panorama de las instancias mediadoras* (2018).

a tener que escribir un montón de mentadas de madre” (Villalobos, 2012: 11). Aquí se manifiesta la clave humorística del insulto como base de la verdad. Un pacto de verosimilitud *sui géneris* que se pone en duda muchas veces a lo largo de la obra y que siempre se resuelve relativizando el punto de vista de quienes le exigen “ejercer la sinceridad”. Es lo que Félix Martínez Bonati (2001) llama rechazar el “imperativo de verdad”, en relación al ejercicio deliberado del arte por abandonar el esfuerzo “reproductivo” de lo real, porque “al deshacer la distinción entre lo real y su imagen, el arte crea la ilusión de vida y su denotación es simbólica y no puramente referencial” (Pozuelo, 1993: 105).

El primer indicio de este cuestionamiento surge de la decepción de Orestes por la “lógica aplastante” del Atari, pieza clave de esta generación. El narrador autodiegético ve con escepticismo el juego, porque su programación se corresponde con la cotidianidad sin cuestionarla: “¿Lo divertido era la paradoja de haber inventado un artilugio cuyas fantasías servían para constatar las reglas de la realidad?” (Villalobos, 2012: 55). Esto viene a decirnos que la imagen de lo real es un artificio al que nos hemos acostumbrado y lo celebramos al jugar bajo estas reglas. Se trata de una “defensa de la invención novelesca como territorio no subsidiario del concepto de verdad” (Pozuelo, 1993: 48). En otras palabras, Villalobos dirime el conflicto de la teoría literaria sobre la verdad-mentira o realidad-ficción dentro de la praxis literaria, justo como Lubomír Doležel quería al restituir el valor de referencia (verdad o mentira) a la lógica interna de la construcción, en la semántica de los mundos posibles: “La verdad ficcional es estrictamente verdad dentro/fuera del mundo narrativo construido y su criterio es el acuerdo o desacuerdo con hechos narrativos autenticados” (1999: 15). Esta crítica está presente en toda la narración de Orestes, cuando glosa el discurso *verdadero* detrás de los eufemismos:

En realidad, *no vayas a romper un jarrón* era la metáfora que mi madre había elegido para camuflar sus temores más recónditos. Detrás de esa frase inocua se ocultaba la crueldad de la literalidad, las frases que mi madre no se atrevía a decirme. No vayas a robar. No vayas a avergonzarnos. No vayas a humillarnos. (Villalobos, 2012: 65).

O cuando dota de palabras a gestos que pretenden ser sutiles, pero que ocultan sus verdaderas intenciones: “—¡Cállate, son pobres! —le gritaba en miradas susurrantes” (47). Es decir: que lo que dice la gente no es lo que en realidad quiere decir. Entonces, ¿cuál es la fijación de los adultos con la verdad? De aquí nace el malestar de Orestes, su fastidio cuando lo acusan de mentir sus padres. Por eso se siente más identificado con su tío Pink Floyd: “No era ni aristotélico ni socrático, era valemadrista radical, que es la versión nacional del relativismo” (132). Resulta obvio que el narrador intenta imitar el tipo de humor de un adolescente, porque esa es la visión que pretende recrear desde sus recuerdos, y su máxima protesta es renunciar de antemano a luchar por la verdad: su hermano, llamado Aristóteles, regresa con otra historia distinta sobre la ausencia de ambos, y Orestes se niega a debatir con esta sentencia irónica: “No se puede pelear por la verdad cuando tu rival se llama Aristóteles. Nombre es destino” (146). Simbólicamente, su crítica se extiende a la filosofía analítica, de la que se ha beneficiado la teoría literaria en los últimos años (Pozuelo, 1993). Porque la idea de una oposición entre verdad y mentira como base de la frontera realidad-ficción persiste por los razonamientos lógicos de la filosofía analítica que niegan el estatuto ontológico de los objetos no existentes.

Puesto que, según Pozuelo, “ninguna sanción de verdad es posible fuera de la realización eficaz del signo artístico en el entendimiento de los que leen” (34), Villalobos acude al terreno de la alucinación por el consumo de las sandías psicotrópicas: lo normal pierde sentido y su familia acompaña a Orestes en su “desacato de la realidad” con la

presencia perenne de los desaparecidos gemelos, miles de vacas, quesadillas normales, una gigantesca nave interplanetaria como lámpara en la noche, una batalla campal contra Agente Greñas, Jaroslaw y el encorbatado, dentaduras blanquísimas y perfectas, y un botón rojo que construye un piso de la nueva casa con cada clic, tal vez incluso hasta un país como Polonia, en ningún lugar de la huerta del abuelo.

Este final carnavalesco responde a la declaración de intenciones más importante que hace Orestes: “Al final, por las razones que sean, uno siempre vuelve, o uno en realidad nunca se va, y todo termina en un ajuste de cuentas con la memoria, o mejor dicho: con el lenguaje” (Villalobos, 2012: 121). Un “ajuste de cuentas” tiene matices de revancha o venganza. La realidad puso de cabeza la vida de su familia; por lo tanto, Orestes pone de cabeza a la realidad con sus recuerdos pasados por “el tamiz del lenguaje”, la gran preocupación de los novísimos, según Saldaña Paris (2012). Es la dimensión contra-fáctica del lenguaje, que señala Pozuelo como la materia prima de la literatura: “la capacidad misma de decir cualquier verdad y cualquier falsedad sin que la estructura lingüística se modifique o pervierta, hace que el lenguaje mismo se encuentre poseído por la ficción” (12).

Esta concepción del lenguaje se encuentra estrechamente relacionado con la tendencia autorreferencial no sólo de la literatura en los últimos años, sino también en la escritura de las ciencias sociales, a partir de la incorporación del “paradigma del observador implicado”. En su libro, *De la ansiedad al método en las ciencias del comportamiento*, Georges Devereux (2012) plantea el concepto de la “contratransferencia”, que consiste en valorar la reacción “del observador de datos humanos como persona y como ser humano a sus propias observaciones” (13).

Esto hace que una ciencia social tan metódica como la etnografía en su práctica de campo sea “una especie de autobiografía”. Se trata de un principio conocido por la mecánica

cuántica: la mera presencia de un observador introduce una nueva variable en la situación que observa (pero con sujetos en vez de partículas). Este planteamiento, extrapolado a la ficción, se puede aplicar a narradores como Orestes, que se saben narradores y buscan una revancha con el lenguaje, y ante la ansiedad que esto puede causar en el investigador, Devereux propone un aprovechamiento de sus límites en la experimentación, por ejemplo, en el psicoanálisis, de modo que no sólo provoque el comportamiento que estudia, sino que en verdad lo cree. Lauro Zavala es más claro al respecto: significa aceptar que “todo discurso construye a su objeto precisamente a partir de la selección de las convenciones que le dan sentido” (2018: 190)²⁶.

Así que, volviendo al tema de los narradores autodiegéticos de Villalobos, Orestes es el primero “sospechoso” de mentir, pero no llega a poner en crisis la estructura de la novela. El verdadero juego con las estructuras autorreferenciales empieza cuando aparece el elemento de lo metaliterario en *Te vendo un perro* (2014), la tercera novela de Villalobos con la que cierra una especie de trilogía por rango de edades: infancia, juventud y vejez. En palabras del propio autor, es una novela que habla sobre “la memoria y cómo se construye [a la par del] canon, con la excusa de un pintor olvidado. También se habla de literatura a través de tertulias” (López, 2021: 1).

Un juego primerizo que es llevado al extremo en su siguiente novela: *No voy a pedirle...* La intención es manifiesta: “una reflexión, desde la parodia, de los géneros de la

²⁶ Dicho reconocimiento nos trae de vuelta a la cuestión del lenguaje, problema fundamental no sólo de los novísimos, sino del pensamiento filosófico desde el siglo XX; de ahí el “giro lingüístico” que enfrenta “al pensamiento analítico y la reflexión hermenéutica” (Fabris, 2011: 5). El postulado básico de este “giro” es que el lenguaje nos permite construir el conocimiento; una idea en estrecha relación con las teorías de la comunicación de Habermas (2018) y Watzlawick (2003) que parten hacia la sociología y la psicología, respectivamente; cuyos argumentos nos pueden servir para desenredar la *intrínseca ficcionalización* de todo discurso literario, por muy autoreferencial y realista que pretenda ser, ya que describe las relaciones epistémicas del “enunciado observacional” frente a los fragmentos de realidad que logra comunicar, es decir, que a partir de la comunicación se construyen innumerables versiones de la realidad .

literatura íntima” (Gaar, 2020: 1). Para ello queda claro que Villalobos se documentó sobre el discurso hegemónico de lo autoficcional, tanto de escritores de ficción como de académicos, para después identificar sus puntos débiles, que la parodia pretende exagerar. Sus motivaciones son dos: 1) el “hartazgo” por el auge de las literaturas autobiográficas y 2) hacer una “reivindicación” de la ficción²⁷ que, al mismo tiempo, le permita una aproximación diferente de la realidad político-social mexicana, con tantas desapariciones forzadas sin resolver.

En consecuencia, el narrador principal, Juan Pablo Villalobos (el ficcional), no puede llegar al final de la novela, como ya había practicado en su cuento “Fotismos” que antóloga Saldaña Paris, pero en el caso de la novela, la historia no se puede completar porque su incertidumbre se plantea como una experiencia estética de lectura que haga paralelismo con la cotidianidad mexicana. Aquí vuelve al tema del narcotráfico, presente en su primera novela, con el mismo papel tras bambalinas, desde las sombras, que termina por incidir en todas las acciones del resto de los personajes; sólo que esta vez con un plan de “negocios” absurdamente complicado.

En este punto es necesario hacer un paréntesis, pues Villalobos cree que “toda la novela del narco, de alguna manera, es novela negra” (Gaar, 2020). El misterio que ofrece el recurso del manuscrito hallado hacia la tercera parte de la novela pone en movimiento el juego entre “ficcionalizar” un testimonio o disfrazar de testimonio la pura ficción, que Jastrzębska (2012) considera clave en la convergencia de la metaficción y el neopolicial²⁸, presente en dos novelas: *Insensatez* (2004), de Horacio Castellanos Moya y *El material*

²⁷ Forma parte de esa “vuelta” a la ficción de la literatura latinoamericana que funciona como una “apuesta novelística por la recuperación de un arte de ficcionar distanciado, muchas veces en clave paródica o irónica, del modelo testimonial y de las narrativas de los procesos revolucionarios” (Ortiz-Wallner, 2012: 17).

²⁸ García Talaván (2014) reproduce este término acuñado originalmente por Taibo II, para referirse a la novela de detectives que produce Latinoamérica.

humano (2009), de Rodrigo Rey Rosa. Claro que el caso de Villalobos es distinto, pues no pertenece a “un contexto en donde el pasado sólo puede investigarse a través de las narraciones ficcionales” (Jastrzębska, 2012: 29).

En especial, si consideramos, como afirma Villalobos, que en México no se puede hacer una novela negra convencional. La razón es sencilla: no hay manera de confiar en el detective. Por lo general, el detective es una figura de autoridad, pero la desconfianza en las instituciones por la corrupción rompe el pacto de verosimilitud. De nuevo, hablando de su novela *Si viviéramos...* surge el predicamento de Orestes: “no podemos saber qué es verdad y qué es mentira. Nunca se sabe dónde está el límite de la ficción y de la no ficción. La novela, entonces, se plantea la imposibilidad de descubrir la verdad” (Gaar, 2020: 1). La desaparición final, anticlimática y fuera de “escena” —ninguno de los cuatro narradores la aborda de forma directa—, es la representación de esta falta de respuestas para “descubrir la verdad” y la injusticia rampante en forma de duda eterna.

Al margen de este paralelismo, es importante tener presente que la novela de detectives y la novela negra comparten generalmente los rasgos de la autoficción: diversas mecánicas metaliterarias y un régimen constante de sospecha, como señala Héctor Fernando Vizcarra (2015). El ejemplo más famoso es la novela *Operación Shylock* (1993) de Philip Roth, cuyo suspense salpicado de especulaciones filosóficas se parece más a *Una investigación filosófica*, de Philip Kerr, que a *No voy a pedirle...*, de Villalobos²⁹.

De este modo, queda claro cómo los intereses académicos, los ejercicios de traducción y el conocimiento de diversas tradiciones literarias (como lector) conforman una red

²⁹ No obstante, el camino es similar: una indagación metaliteraria por “otro yo”. Para mayores semejanzas, debemos buscar en nuestra tradición iberoamericana. Tal vez *Caballeriza* (2006), de Rodrigo Rey Sosa; *O doente Molière* (2000), de Rubem Fonseca y *Ladrón de Cadáveres* (2010), de Patrícia Melo sean las que más se parecen al estilo irónico de lo confesional-detectivesco que usa Villalobos.

interconectada que Villalobos pone en marcha a la hora de escribir su obra de ficción. *Si viviéramos en un lugar normal* es el primer momento en que la crítica y la teoría se vuelven creación. Como decía Pozuelo, “los límites de la ficción literaria son convencionales por necesidad y sólo en el interior de su geografía convencional pueden ser dilucidados” (14). Así, *Te vendo un perro* y *No voy a pedirle...* funcionan como un conjunto, un intento continuado de romper o desbordar la autoficción para construir una realidad menos escindida entre verdad y ficción, que analizaremos a continuación.

Capítulo II

Te vendo un perro: auto-textualidad y metaficción

El quehacer literario de Juan Pablo Villalobos no se puede entender sin dos obras cruciales: *Te vendo un perro* y *No voy a pedirle a nadie que me crea*. Ambas guardan una estrecha relación por su tendencia auto-referencial, reflejada en dos recursos formales, la metaficción y la autoficción. Es por ello que, en el presente capítulo, exploraremos el sentido y las implicaciones de la metaficción, centrándonos primeramente en la novela *Te vendo un perro*, esto porque muchos de los recursos desarrollados en esta novela serán retomados en *No voy a pedirle...*, pero bajo otros marcos de referencia (la autoficción) que vuelven más complejo su análisis. Todo esto sin dejar de lado el comentario social que Villalobos deja entrever de broma en broma en sus narraciones.

2.1 Metaficción en la auto-textualidad: el reflejo en el espejo

Todos hemos escuchado hablar de la metaficción en algún momento. Es un concepto bastante popular en la actualidad gracias al cine y la televisión, cuyos productos cada vez más cínicos rompen la “cuarta pared” y buscan constantemente la broma inteligente a partir de la auto-referencia, al grado de que han atiborrado a las audiencias con los principios básicos de este concepto. Lo mismo sucede con la narrativa. Por eso Lauro Zavala (2018) señala que la metaficción es un rasgo importante de la narrativa posmoderna, en general, sin distinguir

entre las narrativas audiovisuales o las escritas. Aceptemos esta afirmación de momento, mientras tratamos de definir a la metaficción.

Valdría la pena contemplar su desarrollo teórico actual, pues todo concepto académico parte de una intención sencilla de clasificación. En el caso de la metaficción, su intento fue el de crear una tipología de las novelas “auto-referenciales” que empezaban a proliferar en Francia durante la década de 1970, conocidas bajo el nombre de *Nouveau Roman* (nueva novela francesa). Esto fue lo que hizo Lucien Dällenbach, en su libro *El relato especular* (1977)³⁰. La elección del título explica mucho sobre el concepto que pretendemos develar: se trata de un tipo de relato que se refleja a sí mismo. Esta tendencia ególatra de Narciso que se mira en el espejo no es exclusiva de la ficción, sino que también prolifera en varios campos de las ciencias sociales, como señalamos en el capítulo pasado. Esta es la razón por la que la metaficción, entendida como una manifestación de la tendencia auto-referencial de los sujetos y sus áreas de estudio, es una parte esencial del discurso posmodernista.

Pero volvamos al terreno de lo ficcional. La noción auto-textual de lo *especular* es clave para trazar la relación, en sus orígenes, de la metaficción y la autoficción. De hecho, muchos de los axiomas postulados por Alain Robbe-Grillet —gran exponente del *Nouveau Roman*— calzan a la perfección con la noción psicoanalítica de la autoficción que tenía Doubrovsky, el primero que se decidió a nombrar de esa forma a cierto tipo de las novelas del yo. La relación de los postulados de estos dos personajes resulta evidente porque Robbe-

³⁰ El título ya de por sí establece un diálogo con una de las categorías autoficcionales de Vincent Colonna (2012) que veremos más adelante: la llamada “autoficción especular”. La asociación no es descabellada, pues “las estrategias de la escritura metaficcional son similares a las estrategias auto-referenciales de otras manifestaciones de la cultura contemporánea” (Zavala, 2018: 189). Una de dichas estrategias auto-referenciales es la llamada “paradigma del observador implicado” de Georges Devereux que analizamos en el capítulo pasado; de forma que todos estos elementos van de la mano.

Grillet consideraba que la “nueva novela” no era una teoría, sino una búsqueda que apuntaba a la “subjetividad total”. De ahí que sus narradores siempre estuvieran envueltos por “el contrario en una aventura pasional de las más obsesivas, al punto de deformar su visión y de producir en [ellos] imaginaciones cercanas al delirio” (2010: 162). Esto implica, además, que la “nueva novela” no propone una significación completamente hecha; porque las significaciones del mundo posmoderno “no son más que parciales, provisionales, incluso contradictorias, y siempre discutidas” (164). Su carácter de obra abierta que expresa verdades subjetivas o inventadas por medio de una escritura delirante refleja bien aquella sentencia de Doubrovsky sobre la autoficción nacida del psicoanálisis: “la escritura la inventa la neurosis” (2012: 54).

Dicha forma de concebir a la novela como una obra delirante en su obsesión por comprenderse a sí misma sin llegar nunca a una verdad absoluta (y de esa forma queda “abierta”) nos permite entender por qué Zavala define a la metaficción como un tipo de ficción “en el que se ponen en evidencia las convenciones que hacen posible la ficción, es decir, las convenciones lingüísticas, genéricas y culturales” (2018: 315). Para entender y comentar sus elementos, es necesario retomar las tres clases de estrategias metaficcionales que plantea Zavala: 1) las metonímicas, 2) las metafóricas y 3) las de la puesta en abismo.

Las estrategias metonímicas corresponden a la “retórica del fragmento” y la combinación de su montaje narrativo. Por “retórica del fragmento”, Zavala entiende la importancia de destacar la “fragmentariedad” (posmoderna) sobre el “detalle” (moderno)³¹. Es decir, que “un fragmento de la narración permite explicar la totalidad en función de su

³¹ Retoma esta noción de Omar Calabrese, en su libro *La era neobarroca* (1987): el “detalle” es moderno porque forma parte de la totalidad, mientras el “fragmento” es posmoderno porque es autónomo, casi una totalidad en su parcialidad. De modo que los rasgos de la narrativa posmoderna son: alusiones archi-textuales, rasgos neobarrocos y la naturaleza fractal, tendente a la minificción.

relación con otros fragmentos del relato” (218). Estos fragmentos se apoyan en el principio de la repetición “con diferencia” o *iteración*.

A su vez existen cuatro tipos de iteración: la circular (final como inicio), la diferida (reciclaje de nudos), la iteración con variantes (re-enmarcación) y la narrativa (narrador explícito). La iteración circular es, como su nombre lo indica, una estructura que repite su inicio hacia el final, pues se trata de narrar la historia de la transformación del personaje central en el narrador de la historia, “de la cual ha sido simultáneamente el protagonista y un testigo privilegiado” (219). La diferida se refiere a la repetición de ciertos acontecimientos, que a su vez generan una diferencia sutil en su mensaje. La re-enmarcación sirve para señalar un mismo elemento que reaparece con diferente presentación y la iteración narrativa nombra la constante intrusión de un narrador que está consciente de su papel discursivo dentro de la ficción.

De las estrategias metafóricas sólo mencionaré tres, pues son las que nos sirven para el presente trabajo: el distanciamiento brechtiano, la intertextualidad itinerante y la epifanía del rol. El distanciamiento brechtiano es una ruptura de las reglas de verosimilitud narrativa. Dicha estrategia, en donde “el contexto de escritura original es convertido en otra ficción más” (84) según Zavala, va de la mano con la iteración circular porque este hecho revela las condiciones “detrás de la cámara” o en este caso, de la puesta en escena ficcional.

La intertextualidad itinerante constituye una re-semantización del intertexto con una intención irónica, pues busca jugar con las competencias del lector, y como tal es una de las condiciones generales de la metaficción posmoderna; por eso se dice que la metaficción “es una intertextualidad cuyo pretexto (el texto que cita, plagia, etc.) es el mismo texto que se está leyendo” (182). Finalmente, la epifanía del rol va de la mano con la iteración narrativa

porque hace énfasis en el papel de los personajes que la ficción les asigna arbitrariamente, es decir, ahonda en la historia detrás del personaje.

Por último, queda mencionar la estrategia final de la metaficción, su gran ballena blanca: la puesta en abismo. Este último caso es el más complejo, porque consiste en reflexionar sobre el texto mismo que se está leyendo en varios niveles diegéticos, que se contienen entre sí como círculos concéntricos. De ahí que su lectura sea como asomarse al abismo. El ejemplo más claro del relato que se refleja a sí mismo se da en *Los falsificadores de moneda* (1925) de André Gide, usualmente considerado el primer caso de este recurso. Las dos novelas de Villalobos que revisaremos no entran, en estricto sentido, en esta categoría, así que no se explorará más a fondo en el trascurso del presente capítulo.

Entonces, para resumir, podemos decir que los recursos auto-referenciales de la escritura o *auto-textualidad* son inherentes de la metaficción, y por extensión, los recursos de este tipo que usa Juan Pablo Villalobos en *Te vendo un perro* nos ayudarán a entender su propuesta autoficcional en *No voy a pedirle...* Si bien, *Te vendo un perro* no es propiamente una autoficción, sí constituye el primer ejercicio metaficcional del autor, que será llevado al extremo en *No voy a pedirle...*, en su intento por parodiar la frontera autoficcional.

Con esto en mente, debemos partir de un elemento clave: el narrador que estas dos novelas usan, llamado “autodiegético”. Luz Aurora Pimentel define a este tipo de narrador en los siguientes términos: “su ‘yo’ diegético es el centro de atención narrativa y es por ello el ‘héroe’ de su propio relato” (1998: 137)³². El caso de *Te vendo un perro* resulta interesante, porque su narrador-protagonista llamado Teo está consciente de su condición de narrador y

³² Por sí solo, el narrador autodiegético no implica la llamada “autofabulación” (principio inventivo de la autoficción) que señalaba Vincent Colonna (2012), pero sí constituye el punto de partida inherente a la identificación nominal con el autor real, como veremos en el siguiente capítulo.

evidencia en más de una ocasión los mecanismos de escritura y de lectura dentro del texto³³.

Pero antes de entrar de lleno en el análisis de la estructura de la novela, comentaremos el recurso irónico y simbólico de los nombres que Villalobos elige para sus personajes.

2.2 Iteración narrativa: el nombre hace al personaje (y al escritor)

Si bien Teo no es un narrador “de naturaleza externa a la diégesis”, sí hace constantes comentarios del carácter de sus personajes como suele hacer, según Zavala, un *narrador intrusivo*. En este sentido, podemos decir que *Te vendo un perro* utiliza la iteración narrativa. Y su intrusión queda patente desde la elección de los nombres de sus personajes, pues hace hincapié en el carácter ficticio de su relato; del tal modo que la onomástica dentro de su discurso es un apodo o máscara de los “nombres reales”.

Sobre Francesca, por ejemplo, Teo dice: “no era su nombre de verdad, era el nombre con el que yo la había apodado en mi supuesta novela” (Villalobos, 2014: 13). Un motivo similar inspira el nombre de otro personaje: la verdulera, a quien decide llamar Juliette. “El nombre había que pronunciarlo *Yuliet* (sic), para que le dieran celos a Francesca” (42)³⁴. Con estos dos personajes femeninos, el narrador encierra un juego pueril de fantasías y deseos reprimidos.

³³ Linda Hutcheon (1980), una de las grandes teóricas de la metaficción, distingue dos subtipos de metaficción para esa tendencia narrativa por evidenciar las estrategias de la escritura (tematizada) y de la lectura (actualizada). En el transcurso de este capítulo retomaremos su terminología cuando señalemos el recurso de volver parte de la ficción el ejercicio mismo de la escritura y la crítica académica (tematización).

³⁴ También hace acotaciones sobre la pronunciación fonética de Francesca (*Franchesca*) y Willem (*Güilen* o *Bilem* según el humor del narrador). Esta constante atención o tematización de las convenciones lingüísticas de los nombres y de las frases hechas por parte del narrador autodiegético es un recurso habitual de lo que Zavala (2018) llama “metaficción lingüística” y a su vez es un rasgo muy propio de la escritura de Juan Pablo Villalobos, como vimos en el capítulo anterior al comentar los dichos de Orestes en *Si viviéramos en un lugar normal*.

Pero el verdadero juego de sentidos referenciales empieza cuando el narrador escoge su propio nombre durante una charla con Juliette: “Yo me quiero llamar [...] Teodoro, pero dime nada más Teo” (42). Dicha elección no es azarosa ni fútil. Recordemos que el nombre de un personaje es “el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones” (Pimentel, 1998: 63). En consecuencia, debemos explorar todos los posibles sentidos del espectro semántico que ofrece el nombre de Teodoro. Etimológicamente, Teodoro significa “regalo de Dios”. Aunque el uso preponderante del hipocorístico parece reducir su sentido a “Dios”; lo cual, sumado a su condición de narrador autodiegético, resalta a simple vista su papel de ser creador, responsable de la construcción narrativa. No obstante, el mismo narrador profundiza su “investimento figurativo” en otra charla, esta vez con un joven mormón que toca a su puerta.

El joven le pregunta si su nombre tiene relación con el libro que tiene entre manos: la *Teoría estética* de Theodor W. Adorno (el intertexto más importante de la novela). Y el narrador niega el parecido con una aclaración infantil: “No, el del libro se llama Theodor [...] le sobra una h y le falta una o” (56). Las elecciones de esta deliberada semejanza reflejan los gustos del narrador, así como la consideración afectiva respecto al resto de los personajes. Sin ir más lejos, tenemos al joven mormón que acabamos de mencionar. Su nombre es Willem Heda, como el pintor neerlandés del *Stilleven* (naturaleza muerta) o bodegones.

Norbert Schneider (2009) dice que este tipo de pintura alude a la representación de algo inmóvil, sin vida o inerte como los cuadros de frutos y banquetes, con un halo de oscuridad y degradación. Así, el nombre del joven mormón está en consonancia con los atributos del retrato que lo presenta como nuevo personaje:

Vi al güerito, alto, transparente como una larva. Vestía camisa blanca de manga corta, pantalón negro y traía colgada a la altura del corazón una plaquita con su nombre, un nombre que sonaba a pintor flamenco de bodegones. Willem Heda. Muy pertinente: como no funcionaba la lámpara del rellano, surgía desde el claroscuro (54).

Para entender por qué este retrato tiene profundas implicaciones emocionales para su narrador, debemos abrir un paréntesis sobre la historia personal de Teo. Su padre era un pintor frustrado que una vez intentó pintar un cuadro de naturaleza muerta con una papaya. Este episodio de la infancia del narrador marca la compleja relación que establece con sus padres, enfrentados por el arte, ya sea de complicidad con el padre por afinidad con su temperamento o de abyección con la madre a quien le exaspera toda muestra de inclinación artística.

La diferencia de edades entre Teo y Willem termina de configurar este cuadro de relaciones afectivas, pues queda claro que Teo le tiene una suerte de apego semi-filial, es decir, de padre a hijo. Otro nombre que revela la proyección emocional del narrador es el de Dorotea, la nieta de Juliette que trabaja en la Sociedad Protectora de Animales; esto porque su nombre es una variación femenina de su propio nombre, Teodoro, y significa que la respeta a nivel intelectual y de percepción artística, pues ella es la única que, al ver el retrato cubista de su madre que había pintado el padre, sabe apreciar la belleza de la representación: “[Su madre] debe haber sido muy bonita” (83).

Contrario a estos dos ejemplos, Teo ironiza a otros dos personajes que nos queda por mencionar con la elección de sus nombres: el jefe de Dorotea y su novio. Para ellos, la elección onomástica no es más que una simple broma. Así, el jefe de Dorotea es nombrado en función de su apariencia física: el “Cabeza de Papaya”, quien se vuelve el personaje que más se ridiculiza en la novela, porque es una molestia “tonta” para nuestro narrador: lo obliga a enseñarle cómo escribir una novela. El novio de Dorotea, por otro lado, es una caricatura

de la lucha social (y clandestina) que defiende Juliette. Con este personaje, su retrato presagia, de nuevo, la elección del nombre:

[Era] un muchachito de veintitrés años que apareció vistiendo una camiseta roja, chamagosísima, de Sendero Luminoso. Llevaba rastas y tenía las yemas de los dedos manchadas de algo que podía ser tinta, tabaco o pólvora [...] vivía desde hacía cuatro años en un campamento del CAH [Consejo Alternativo de Huelga] en la facultad de filosofía de la UNAM (99).

Es decir, como es un maoísta mexicano, su nombre no puede ser otro que Mao. Lo curioso es que el personaje se presenta bajo la misma máxima de Orestes, el narrador autodiegético de *Si viviéramos en un lugar normal*: “Mao es mi nombre de verdad. Ya sabe lo que dicen, abuelo, nombre es destino” (101). Pero sus conexiones con otros personajes de Juan Pablo Villalobos no acaban aquí. Su estampa y caracterización nos remiten a Jimmy, un “okupa” de las calles de Barcelona que aparece en *No voy a pedirle...*, como apoyo emocional y logístico de Valentina. Mao y Jimmy son dos personajes casi hermanados: sus historias y la forma en que viven, aunque se narran con humor, reflejan una crítica social sobre las turbulencias y la marginación de la obligada vida en la clandestinidad, por razones políticas. Sin embargo, parecen ser los únicos que, estando al tanto de todos los sucesos, saben cómo sobrevivir al caos de sus respectivas novelas.

Retomando el tema central de esta sección, debemos destacar que, del mismo modo en que los nombres de los personajes son señas de su identidad, en tanto máscaras que les asignan en la ficción, los nombres de los perros también tendrán su particular sentido metafórico dentro de la novela, pero esto tiene que ver con la iteración con variantes o re-enmarcación, pues remiten a la forma en que el narrador secciona el tiempo de su pasado; la cual analizaremos a continuación.

2.3 Iteración circular y distanciamiento brechtiano: el final mira al principio

La estructura global de *Te vendo un perro* es la iteración circular, pues el narrador repite, en el final, las primeras líneas del texto:

Por aquella época, cada mañana al salir de mi departamento, el 3-C, tropezaba en el pasillo con la vecina del 3-D, a la que se le había metido en la cabeza que yo estaba escribiendo una novela. La vecina se llamaba Francesca y yo, faltaba más, no estaba escribiendo una novela (13).

Este párrafo funciona como inicio, pues establece la dinámica esencial de la novela entre el narrador, Teo, y su vecina Francesca. Por lo mismo queda bien al final, cuando se hace evidente que el narrador asume la tarea que tanto tiempo estuvo negando: escribir una novela. Todo esto, a su vez, resulta paradójico, pues la narración de cómo el narrador no está escribiendo una novela forma parte del discurso narrativo de la novela que estamos leyendo. El final mira al principio como la escritura mira en retrospectiva la experiencia que la forjó. A su vez, el lector se asoma al artificio y se da cuenta de que ha caído en la trampa de Teo. En relación con este efecto, viene el distanciamiento brechtiano.

Como ya mencionamos al principio de este capítulo, en la iteración circular “el contexto de escritura original es convertido en otra ficción más” (Zavala, 2018: 84), y por lo mismo se rompen las reglas de verosimilitud narrativa al revelar las condiciones detrás de la escritura. En el discurso de Teo, estas reglas parten del supuesto de que lo que estamos leyendo es la vida real, no una novela. Por ejemplo, en un momento Mao, el joven revolucionario y antisistema que vive en la clandestinidad vendiendo libros robados le dice a Teo que habla como si fuera un personaje de José Agustín. Teo se defiende así: “¿Desde cuándo la vida necesita un narrador que vaya justificando las acciones de las personas? Yo

soy una persona, muchacho, no un personaje” (203). Estas palabras glosan la gran “paradoja del personaje” que señala Antonio Garrido:

Se desenvuelve en el ámbito del relato con la soltura de una persona sin que jamás pueda identificarse con ninguna. El personaje come, duerme, habla, se encoleriza o ríe, opina sobre el tiempo que le ha tocado vivir y, sin embargo, las claves de su comprensión no residen en la biología [...] sino en las convenciones literarias que han hecho de él un ejemplo tan perfecto de la realidad objetiva que el lector tiende inevitablemente a situarlo dentro del mundo real (aunque sea mentalmente) (1996: 68).

Recordemos que un personaje no es otra cosa que un “efecto de sentido”, en términos de Pimentel (1998), ya que se logra por medio de estrategias discursivas y narrativas, como el nombre, sus atributos y el entorno. Ya hemos visto que los nombres en *Te vendo un perro* son una elección deliberada, un apodo o máscara de la realidad que pretende narrar; en pocas palabras: un artificio. Por lo que negar su condición de personaje, apelando a su ser real, dentro del discurso narrativo es una paradoja que saca al lector de la ficción.

Aunque la intención parece ser la de apelar al realismo, como si se tratara de una autobiografía, logra el efecto contrario: la reflexión lectora sobre su condición ficticia. La construcción realista del entorno también parte de algunos eventos históricos, cuya veracidad nadie puede poner en duda, pues forman parte de la historia mexicana. Dichos eventos históricos son un ejemplo de la iteración con variantes (re-enmarcación), pues se trata de un *reframing* (re-encuadre) del tiempo diegético a partir de un modelo inicial, sea éste un perro o un tipo de verdura según el calendario que tiene Juliette en la trastienda.

El tiempo en *Te vendo un perro* está marcado por eventos de la diégesis y no tanto por fechas del calendario, salvo tres que sirven como marcos de referencia: el 2013, año en que se sitúa la novela, según el narrador; el año de 1985, por el gran sismo que cobra la vida de su madre y hermana, y el año de 1983, que da nombre al cuarto perro de su familia. Por

lo demás, la vida del retiro en la calle Basilea, que podemos situar como el presente diegético, se rige por los eventos al interior del edificio, como la vez que entró Willem Heda junto a sus compañeros mormones: “Las cosas pasaban antes o después del día en que se metieron los mormones” (53).

Siguiendo la misma lógica, el narrador presenta de forma novedosa los diferentes cortes temporales que dividen su vida antes del retiro. No obstante, esta iteración con variantes del tiempo mantiene una lógica humorística. Por ejemplo, el calendario de Juliette en la trastienda de su verdulería juega con las metáforas populares para cada verdura de temporada:

Marzo era tiempo de expropiación petrolera, nacimiento de Benito Juárez, calabacita y chayote. Mayo era temporada alta: día del trabajo, la Santa Cruz, batalla de Puebla, día del maestro, día del estudiante, chayote, lechuga y jitomate. En septiembre, chile poblano: informe presidencial, Niños Héroes e Independencia. En octubre y noviembre había pocas fechas, pero se vendía más jitomate que nunca: Tlatelolco, día de la raza y Revolución Mexicana (36).

Las acotaciones históricas junto al mes que las reúne dejan poco lugar para la ambigüedad. Sin ir más lejos: el chayote, según la variante dialectal del español mexicano, es una metáfora del soborno que se le da a un periodista³⁵. La metáfora del jitomate es menos sociocultural, pues parte de una asociación cromática entre la verdura y la sangre. De esta forma, podemos ver cómo el autor recurre a figuras emblemáticas del calendario para marcar periodos del tiempo histórico, lo cual le da un aire de verdad histórica a la trama por el contexto.

La otra figura simbólica que secciona el tiempo en *Te vendo un perro* es, como ya mencionamos, la que aparece desde el título: el *canis familiaris*. Como dice la hermana del

³⁵ Cfr. El *Diccionario de americanismos*, de la Asociación de Academias de la Lengua Española.

narrador, “las épocas las marcaban los chuchos de mamá” (222) y esto sucede de la siguiente forma: el perro sin nombre para la infancia; “Solovino” marca la adolescencia; “Mercado”, la primera juventud y “Ochentaytrés” marca la adultez. Este *reframing* de su tiempo de vida también cumple con un papel recurrente en su relación de familia: exponer a todos los miembros (padre, hijo y hermana) ante la madre.

El primer perro, cuyo nombre jamás se menciona, muere bajo circunstancias sospechosas, por eso la madre lleva a cabo una necropsia que revela la causa de su mal: una media de nylon larga, propiedad de la secretaria del padre y símbolo clave para acabar irónicamente con todos los perros. El descubrimiento del adulterio causa la ruptura de la familia y la huida del padre. “Solovino”, el sucesor espiritual y material del primer can, pone en evidencia la transgresión escolar de Teo, cuando se come la mariguana de sus pantalones, por lo que no quedan dudas de que estudia artes en la escuela de la Esmeralda.

Por último, “Mercado” se asfixia con una nota amorosa que venía en una bolsa de croquetas y revela la relación entre la hermana de Teo y su jefe, repitiendo de manera inversa la historia del padre. Por eso, Teo afirma lo siguiente: “los perros eran agentes secretos de mi madre” (142). No obstante, el cuarto perro sólo sirve para confirmar su papel de “hito” en la línea del tiempo, evidente desde su nombre: “Mi madre lo había nombrado Ochentaytrés, el año en el que lo había adoptado” (222). Por ello, tras la muerte de su dueña en el sismo de 1985, no le queda más que seguir la tradición de morir asfixiado por una media; método infalible de Teo para acabar con los perros que le incomodan. Finalmente, todos se convierten en alimento en el puesto de tacos más cercano; esto se vuelve una tradición desde el primer perro muerto de la familia.

El narrador ironiza la relación de apego y consumo que tenemos como seres humanos con los animales, que diferenciamos entre mascotas y ganadería: “Tampoco era tan raro.

¿Acaso no había gente que se encariñaba con sus gallinas y luego se las comía con mole, peor aún, el día de su cumpleaños?” (24). Su postura cínica e irónica en este tema se puede atribuir como el producto de la actividad profesional que asumió por interferencia de su madre: taquero. Ya que constantemente se juega en la novela con el popular mito chilango de que los tacos son de carne de perro.

De esta situación sale el título del libro y constituye el conflicto central de la novela: sucumbir a su temperamento artístico y con ello a la escritura de la novela o asumir el papel de su vida, ser un taquero, es decir, un eterno pintor frustrado. Por eso, ya en el retiro, cuando Teo aconseja a los tertulianos sobre el método efectivo para lidiar con un perro molesto; una media de nylon embutida de carne, “para que luego se desenrollara en los intestinos del chucho” (50), trata de vender el cuerpo del animal a la carnicería más cercana, como otrora había intentado “El Hechicero” en su puesto de tacos, allende de la Candelaria de los Patos.

En este punto es necesario volver a insistir en la pretendida construcción realista del entorno de la novela, en donde incluso se menciona la presencia de algunos clientes famosos que acudían al puesto de tacos de Teo, como el Negro Durazo y José Luis Cuevas, o los encuentros fortuitos en su adolescencia con Diego Rivera y Juan O’Gorman. No obstante, en la segunda parte de la novela, el narrador introduce un elemento disruptivo de la lógica narrativa:

El suelo de la explanada del Monumento a la Revolución se estaba agrietando. En internet había miles de chistes al respecto, fotomontajes en los que un dinosaurio irrumpía del subsuelo. [...] Dos días después, los peritos designados para encontrar una explicación dieron su veredicto y lo del dinosaurio se quedaba corto. Eran los bigotes de los revolucionarios, que no habían parado de crecer y se habían enredado en el sistema de alcantarillado. El peritaje era tan exacto que deslindaba responsabilidades: la culpa era de Villa y de Cárdenas. Madero, Calles y Carranza, absueltos (129).

Esta noticia choca con el tono realista de la novela. Tanto que, en un momento dado, Francesca acusa a Teo de plagio: “Creo que está en una novela de García Márquez, sólo que es una cabellera de mujer la que no para de crecer en lugar de los bigotes” (131). La asociación de este posible hipotexto resalta el cambio de paradigma realista por uno ficticio. Con el reclamo de Francesca podríamos considerar que esta noticia, aunque no presenta una marca textual previa o un cambio de formato, corresponde a una adición en la libreta donde supuestamente Teo escribe la novela, es decir, que no forma parte del trasfondo real de Teo, sino que es una invención para despistar a su vecina. Empero, Teo le responde a Francesca con la siguiente pregunta retórica: “¿Y se considera plagio que la realidad se ponga a imitar a una novela?” (131). Una vez más, Teo insiste en que todo lo que narra es la realidad y no una ficción, pero va perdiendo credibilidad conforme avanza la novela.

En los capítulos finales, el evento de la grieta en la explanada del Monumento a la Revolución sigue su desarrollo, hasta afectar las acciones de los personajes, pues hay agitación en las calles, Juliette celebra que ha llegado el día de la verdadera Revolución, con una agitación que parece carnaval y, en medio de ese tumulto, Willem se decide a dar un paso más en su relación con Dorotea y le pide prestado su departamento a Teo. Todos los personajes parecen llegar a la catarsis de sus propios deseos; con esto se vuelve claro el distanciamiento brechtiano pues, aunque el narrador se empeñe en apelar a la realidad sobre la ficción, los hechos finales parecen un montaje teatral dentro del texto, justo cuando el narrador se aproxima a la epifanía de su rol como narrador. Hasta este momento, Teo había planteado la existencia de sus garabatos y notas como un segundo nivel diegético:

Yo tenía unos cuadernos en los que [...] dibujaba y escribía cosas que se me ocurrían [...] y me iba adormilando, hasta que el lápiz se escurría de mi mano y yo me escurría rumbo a las sábanas. Pero de eso a escribir una novela había un gran trecho, un abismo que sólo se podría atravesar con mucha voluntad e inocencia (25).

Así había establecido al principio de la novela la interacción entre Teo y su vecina, lo cual, a su vez, tematiza las herramientas de la teoría literaria en torno a la praxis ficcional: Teo (autor ficcional) declara en el primer nivel diegético que escribirá algo en sus cuadernos (segundo nivel diegético) y a la mañana siguiente Francesca (lectora ficcional), que se ha enterado de lo escrito de forma misteriosa, reprende y educa a Teo sobre cómo se debe escribir una novela. Dicha dinámica se rompe cuando los dos niveles diegéticos se yuxtaponen (metalepsis)³⁶ sin diferenciarse entre sí, de modo que Francesca le reclama a Teo por algo que él no aclaró haber escrito en sus cuadernos previamente. El contexto de la escritura se ha vuelto parte de la ficción.

La estructura global del “inicio como final” es la que propicia la “tematización” de la escritura. Tal cual sucede con el tema de la literatura de la experiencia, que se menciona desde la perspectiva teórica y más adelante se vuelve parte de la diégesis de forma literal con la subtrama del “Cabeza de Papaya”. Al final, la referencia a la literatura de la experiencia toma forma de alegoría, si interpretamos toda la novela de *Te vendo un perro* como una praxis de dicha literatura, según la experiencia de Teo, el narrador ficcional. Todo esto es una alegoría de la escritura, pues resalta la relación entre el autor y su texto, mientras reflexiona sobre la “creación ficcional”³⁷. Esto quedará más claro si desglosamos su proceso.

³⁶ Zavala define metalepsis como la “yuxtaposición del universo diegético y del universo metadieético en el interior de la ficción” (2018: 318).

³⁷ Zavala define la creación ficcional como una estrategia metafictional en la cual aparece “un personaje que, al contar una historia, se enfrenta a los problemas de la creación a los que se enfrenta el autor implícito” (2018: 314).

2.3 Epifanía del rol y la intertextualidad itinerante: la escritura tematizada

Como ya analizamos, en su constante negación de estar escribiendo una novela, Teo establece cierto “distanciamiento brechtiano”. Finalmente, esta historia de transformación de personaje en narrador autodiegético se explica por la historia detrás del personaje (la tragedia del artista frustrado) que da como resultado la ya mencionada “epifanía del rol”, segunda estrategia metafórica que usa *Te vendo un perro*. Para empezar, tenemos la dinámica de enseñanza entre Teo y Francesca, que aprovecha cada momento a solas para darle clases rápidas sobre teoría literaria, mientras su pupilo renegado ironiza sobre lo aprendido: “Decía que a mis personajes les faltaba profundidad, como si fueran agujeros. Y que mi estilo necesitaba más textura, como si estuviera comprando tela para cortinas” (17).

Y si en el ascensor, que sólo bajaba tres pisos, le daba tiempo para recorrer dos siglos de teoría literaria, en un largo viaje a través de la ciudad de México, Francesca podía abarcar más de un tema:

Francesca me impartió una lección de hypokrisis aristotélica, [...] clasificó cincuenta novelas mexicanas dividiéndolas entre urbanas y rurales, discurrió sobre lo que llamó ‘fallas del estructuralismo’, [...] y acabó explicando [...] una manera de narrar denominada ‘estilo indirecto libre’, momento en el que ya no supe si estábamos hablando de literatura o de natación (69).

Hasta aquí, todos los puntos tratados por Francesca no son más que un alarde de su cultura, que a su vez refleja la formación literaria de Juan Pablo Villalobos, el autor real. No obstante, la enseñanza que tiene un impacto narrativo importante en esta novela es la que se da cuando los tertulianos libran el conflicto del perro que los molestaba en el jardín Epicuro³⁸,

³⁸ Resalta el estilo bromista de Villalobos con el sustrato grecolatino, desde los nombres de los niños en *Si viviéramos...*, hasta el uso del nombre del filósofo griego para nombrar un jardín, en relación a su doctrina atomista y del hedonismo racional, cuyos discípulos eran conocidos popularmente como los “filósofos del jardín”.

por esta razón Francesca decide hablarle de dos temas que harán eco en Teo, porque van de la mano: la enfermedad y la experiencia.

Me lo dijo Francesca en el ascensor [el] defecto de mi novela, que no existía, era que yo evitaba hablar de la enfermedad en ella. [...] No habíamos llegado ni al primer piso y ya había tenido que soportar un discurso sobre la decrepitud como tema fundamental de la novela europea del siglo veinte (50).

La relación entre la literatura de la enfermedad y la de la experiencia es tan estrecha porque Teo aprende que la primera es a fin de cuentas una *experiencia* tan válida como cualquier otra; además de ser la “metáfora perfecta del ocaso, de la decadencia, de la finitud de todo lo humano” (51). Aquí se vuelve interesante para nuestro narrador porque Francesca usa casi las mismas palabras que su padre durante aquel episodio de la papaya en estado de putrefacción: “Mi pintura será un estudio sobre el ocaso, sobre la decadencia, el declive, la finitud de la vida” (33). Por lo tanto, tras ese breviarario cultural con Francesca, Teo recuerda en el capítulo siguiente aquella vez que por fin tuvo noticias de su padre ausente, tras muchos años de incertidumbre.

La carta que envió su padre, además de revelar el estado caótico de su mente y sus deseos, reflexionaba sobre la mortalidad con esa petición final:

Mi padre nos pedía que cuando muriera lo incineráramos y que esparciéramos sus cenizas en algún museo de arte, ‘adonde pertenecían’. Que quería que el polvo de sus huesos flotara entre obras de arte y fuera aspirado por gente sensible, ‘que se pegara a la ropa y viajara en las solapas de los abrigos raídos de los nuevos artistas’ (60).

En conclusión, la referencia teórica de la literatura de la enfermedad y la decrepitud abre el camino a la narración de la progresiva decadencia del padre. En relación a esto, destaca el segundo tema que menciona Francesca, la llamada literatura de la experiencia, “y que vendría a ser, en resumidas cuentas, que sólo se puede escribir sobre lo que se ha vivido, sobre lo que se conoce de primera mano” (51). Definición que parece la consigna de Teo,

como autor ficcional, ya que narra su propia vida; él escribe desde su experiencia fugaz como aprendiz de pintura, como taquero y como jubilado.

Debido a sus charlas didácticas con Francesca, Teo va cambiando su forma de pensar. En ese sentido, decide arriesgarse con al carnicero más cercano vendiéndole un perro muerto, con tal de revivir sus viejos días de taquero, en lugar de ceder a su temperamento artístico. Este hecho lo lleva a verse involucrado con el agente de la Sociedad Protectora de Animales, a quien llama el “Cabeza de Papaya”. Este personaje le pide que le ayude a escribir una novela, bajo amenaza de continuar con la denuncia del perro muerto que trató de vender. Una vez hecho el trato, el Cabeza de Papaya explica la trama de su novela bajo los siguientes términos:

Es una novela policiaca. Se trata de un asesino en serie de perros, es un exterminador, la verdad, que tiene un negocio para abastecer a todos los puestos de tacos del DF. *Está inspirada en un caso real que me tocó llevar en el trabajo, el de una carnicería que surtía carne de perro a las taquerías. [...] Llevaban años con el negocio y nosotros logramos destapararlo, metimos a la cárcel al dueño y endurecimos las inspecciones de salubridad a las carnicerías. [...] Usted es la persona perfecta, no sólo porque sabe cómo se escribe una novela, sino porque además fue taquero* (136-137, el énfasis es mío).

Destaca la aclaración del agente sobre su inspiración en un caso real, es decir, que parte de su experiencia como agente de la Sociedad Protectora de Animales. Situación que por lo demás ridiculiza el lugar común de esa “leyenda urbana” sobre que los puestos de tacos callejeros usan carne de perro. Asimismo, decide acudir a Teo por dos razones: la primera, porque en verdad cree los rumores de Francesca y lo considera un novelista; y la segunda, porque quiere emplear a su experiencia como taquero. Teo no logra convencerlo de que no es un novelista, pero decide aprovecharse de las circunstancias para que el “Cabeza de Papaya” le invite las cervezas mientras tienen sus sesiones de asesoría. Para ello, Teo recurre a lo que ha aprendido de Francesca: atiborrar a su pupilo de lugares comunes e

ingenuos sobre lo que piensa que es la teoría literaria: “yo hojeaba los libros de teoría literaria en busca de algún fragmento que me sirviera para interrumpir su lectura y provocar una discusión bizantina que elevara el tono y exigiera el paso de la cerveza al tequila” (171)³⁹.

Entonces, el tema de la literatura de la experiencia pasa de ser un comentario metatextual a formar parte de la diégesis en su práctica, no sólo dentro de la trama, sino que toda la novela de *Te vendo en perro* es una puesta en escena de este tipo de literatura según la trama de la novela. La transformación de personaje en narrador no puede estar completa ni se explica sólo por el marco teórico tematizado en las discusiones con Francesca, sino que tiene un componente emocional. Para ello sirven todas las analepsis en las que Teo reconstruye su historia personal de pintor frustrado y su constante búsqueda para reivindicarse.

La iteración con variantes (reciclaje de nudos) del último deseo del padre es un reflejo de esta búsqueda: aunque cada vez se vuelven más extravagantes sus peticiones sobre qué hacer con sus restos (esparcir sus cenizas en un museo, luego en una pintura y finalmente en un performance), sigue intacto el deseo implícito de formar parte del “Arte” en cuerpo y alma. El padre se lo pide exclusivamente a Teo porque es el único de sus hijos que lo comprende, porque comparte su “temperamento artístico” y eso los relaciona de forma más profunda que el hecho fortuito de compartir su sangre.

Con el paso de los años, Teo renuncia a perseguir sus sueños y por ende deja de entender a su padre. Esto explica por qué no le hace caso cuando por fin se muere y Teo suelta sus cenizas en el mar, en una escena cómica que repite el ciclo de la vida parodiado

³⁹ Pero la treta no duró mucho debido a su carácter y a la interferencia de su vecina, quien para esas alturas de la novela se había vuelto un obstáculo, por la subtrama rocambolesca del secuestro de sus libros: ella, con la *Teoría estética*; él, con los ejemplares del *Palinuro de México*; pues teniendo al Cabeza de Papaya de su lado, Francesca pudo negociar con ventaja la devolución de sus libros.

anteriormente con los perros: “un cardumen de peces devoraba los restos de mi padre” (230). Para remarcar este ciclo, el barquero que había contratado Teo para llevarlo mar adentro se pone a pescar. La muerte del padre sucede casi al final de la novela, después de relatar la muerte de la madre, ambas pérdidas deberían liberarlo al tiempo en que Teo descubre la exposición titulada: “La naturaleza herida. Manuel González Serrano. 1917-1960” (228). Se trata de un rescate de la obra de un pintor marginal a quien el narrador había conocido bajo el alias de “El Hechicero”.

Este encuentro es un *punto cardinal*⁴⁰ en la historia personal de Teo, pues desde el instante en que reconstruyó su experiencia juvenil en la Esmeralda y su ulterior encuentro con “El Hechicero”, la figura lastimera del pintor marginal, rodeado por una jauría de perros, lo había estado asediando en sueños, reclamándole cuando sus digresiones se desviaban a Marilín (sic), su amor frustrado de juventud, porque de centrar su atención en ella, la narración se convertiría en una novela romántica. De hecho, la primera vez que Teo escribe en sus cuadernos sin la pretensión de confrontar a Francesca y a los tertulianos, lo hace pensando en aproximarse a “El Hechicero”: un largo párrafo sobre el efecto que causaba su presencia en otros grandes pintores contemporáneos a él, tras el cual Francesca declara triunfante: “¡Hasta que por fin apareció el protagonista!” (121).

No obstante, dicha afirmación es un indicio falso porque “El Hechicero” no tiene impacto diegético más allá del nivel o plano onírico ni tampoco tiene agentividad dentro de la ficción. Es un personaje secundario que ayuda a catalizar las ideas de Teo sobre la creación ficcional; en otras palabras, lo ayuda a convertirse en el narrador autodiegético consciente de

⁴⁰ Según la terminología de Roland Barthes (1974) en el marco del análisis estructural del relato; en concreto, me refiero a su plano de la acción, para la cual distingue dos funciones: 1) las “cardinales” o nudos y 2) las de “catálisis”. Las acciones cardinales constituyen los “nudos” del relato y las acciones catalíticas constituyen el relleno, hechos que no hacen avanzar la trama, pero sí dotan de información relevante al lector.

su papel, pues la exposición en el museo de la obra de “El Hechicero” contradice la concepción pesimista que tiene Teo sobre el arte y la configuración del canon estético:

No puede haber posteridad para todos, no alcanzaría la memoria del mundo para recordarnos a todos, no habría calles suficientes para homenajearnos, ni parques para nuestras estatuas, ni cineastas para filmar documentales, ni espacio para tumbas en la Rotonda de las Personas Ilustres. La vida tiene que hacer una selección (130).

Por eso, mientras recorren la exposición de Manuel Serrano, Willem le pregunta a un Teo estupefacto si la historia corrige sus errores. El narrador esgrime por última vez en la novela su argumento sobre la realidad: “No sé, Güilen, esto no es una novela, esto es la vida, no es tan sencillo de explicar” (232). Para poder explicar lo que ha pasado, Teo se acerca por fin a la literatura que es, en esencia, compartir sus preguntas sin resolver:

Tratando de entender todo lo que había pasado, escribí en el cuaderno: “¿Cómo podía entenderse todo lo que había pasado? [...] ¿Era una reivindicación de los olvidados, de los desaparecidos, de los malditos, de los marginales, de los perros callejeros? ¿Era una manera complicada de decir que los historiadores del arte eran revisionistas? [...] ¿O, peor, había una enseñanza moralista y yo tendría que dejar de beber y encauzar mis compulsiones hacia otra actividad, por ejemplo, escribir una novela?” (241-242).

La respuesta, aunque vaga, se da en el terreno subconsciente de los sueños (el inframundo de Hillman). Se trata del último diálogo onírico con “El Hechicero”. En ese sueño, “El Hechicero” le entrega la *Teoría estética* a Teo y le pide que lea en voz alta la siguiente línea: “Lo nuevo es hermano de la muerte” (242). De inmediato, Teo intuye que su muerte está cerca y esta revelación provoca la gran transformación: la de protagonista en narrador. Es otro punto cardinal, en consonancia con el de la exposición en el museo, para el desarrollo de la “historia detrás del personaje”, que da como resultado la “epifanía del rol”,

Esto porque “El Hechicero” le encomienda a Teo la tarea de escribir una novela, la cual lleva todo este tiempo negando: “La novela que vas a escribir es sobre mí, no para mí”

(242). Con esa declaración en mente, Teo despierta y descubre el misterio sobre su lectora ficcional, Francesca: ella se metía a su departamento mientras él dormía. Ambos discuten y otra vez, entre amenazas y promesas vagas, Teo recuerda la encomienda de “El Hechicero”. El párrafo final de la novela es un juego de rol (*role-playing*) en el que Teo se asume como el producto de una ficción que “hace comentarios acerca de su identidad y destino ficcionales” (Zavala, 2018: 319).

Por ello se asume como un narrador obligado a escribir una novela, papel que tematiza su propia condición: “Empecé a pensar en una novela que el autor no quiere escribir, una novela sobre lo que no se sabe que se ha vivido, una novela de lo que no se ha vivido” (245). Y como creador implícito que es autoconsciente no puede ocultar su inspiración (la *Teoría estética*) ni la alegoría de la escritura, pues el tema explícito es la relación del autor con su texto: “abrí el cuaderno y empuñé la pluma y empecé a escribir: ‘Por aquella época [...] yo, faltaba más, no estaba escribiendo una novela’” (245). El principio se halla al final como un segundo nivel diegético, por lo que la yuxtaposición de niveles diegéticos es circular. Por eso se dice que la metaficción es auto-reflexiva.

Aquí termina la novela, pero todavía nos hace falta analizar un elemento clave: la intención irónica de la “intertextualidad itinerante”. En *Te vendo un perro*, Teo utiliza la *Teoría Estética* para diversas cuestiones, excepto para disertar sobre el tema que le incumbe: el arte posmoderno en la era de la industria cultural. Teo confiesa su uso indiscriminado cuando empieza a citar sus páginas para enloquecer a los “tertulianos”, es decir, a sus vecinos que forman parte de una tertulia literaria, liderada por Francesca:

Había adquirido el mal hábito de intentar resolver todas mis querellas recitando párrafos de la *Teoría estética*. Ya me había quitado de encima a más de un agente de telemarketing, a varios vendedores ambulantes, a decenas de promotores de seguros y a uno que quiso venderme un sepulcro a seis plazos (27).

Su presencia como argumento retórico en querellas triviales de la vida fuera de los libros es una inversión de sentido absurda, pues se suele considerar a Adorno como defensor del arte autónomo burgués, frente a la cultura popular⁴¹. Y ¿qué hay más popular y arcaico que un debate telefónico sobre seguros de vida? El sentido del humor reposa en la concepción popular de que la redacción filosófica suele ser alambicada y confusa, por ello puede ganar cualquier discusión. La burla específica de la “verborrea” filosófica se extrapola también a la religión, pues en un momento Teo usa la *Teoría estética* para enfrentar la prédica bíblica del joven mormón, en una escena que vale la pena comentar pormenorizadamente.

Este primer encuentro se construye casi como un duelo *western*. Al abrir la puerta, Willem mira su *Biblia*, comenta sus intenciones de traerle el mensaje del Señor y le pide a Teo cinco minutos de su tiempo. El narrador toma la *Teoría estética* de la estantería, al lado de la puerta, “donde la tenía guardada como una escopeta, por si acaso” (55), y lee al azar un fragmento del libro. Lo que inicia un intercambio de sentencias axiomáticas sin mucha conexión entre sí:

–Para subsistir en medio de lo extremo y tenebroso de la realidad, las obras de arte que no quieren venderse como consuelo tienen que equipararse a lo extremo y tenebroso.

[Willem] levantó la Biblia, la abrió al azar y comenzó:

–[...] Todo ello es vanidad y aflicción de *espírrritu*. Lo torcido no se puede *enderrezar*, y lo incompleto no puede contarse.

Volví a leer:

–El arte avanzado escribe la comedia de lo trágico. Lo sublime y el juego convergen. [...] Donde falta esa capa sospechosa de infantilidad, el arte ha capitulado.

Y él leyó:

–Y dediqué mi *corrrazón* a conocer la *sabidurrría* [...] (55).

El debate es un diálogo sin sentido, porque no parece haber una correspondencia lógica entre las citas del joven mormón y las de Teo. Finalmente, el conflicto se resuelve por

⁴¹ José A. Zamora (2020) explica esta “defensa” de Adorno frente a lo popular, con un interesante análisis que lo contrapone a su vez con el compromiso político del arte, de Walter Benjamin.

el hastío del narrador, que sólo desea ver un documental sobre la pintura mexicana del siglo XX: “Miré alternativamente los dos libros: él lo tenía más grande. En la televisión el programa no se había detenido y me lo estaba perdiendo. Reculé para dejarlo entrar” (56). La metáfora de su densidad retórica se vuelve sinécdoque de su peso y dimensiones físicas en sentido literal, que a su vez alberga una referencia sutil a las expresiones fálicas de superioridad. Por eso, en *Te vendo un perro* los libros sirven como armas para aplastar cucarachas: “nos pusimos a matarlas a librazos. Él, con la Biblia. Yo, con la *Teoría estética*” (74). O también existe la posibilidad de que los libros sean armas para secuestrar aviones:

Una noticia del periódico: un comando terrorista había secuestrado un avión repleto de corredores de bolsa, que hacía el trayecto de Londres hacia Nueva York, usando cinco ejemplares de la edición anotada, de tapas duras y mil cuarenta páginas, del *Ulises* de James Joyce (236).

El caso es que, en su mayoría de veces, los libros sirven para otro propósito, en una hipérbole de la metáfora “los libros son las armas más poderosas”. Empero, eso no cancela la posibilidad de que los intertextos repercutan en la trama y sirvan de claves textuales, que a su vez hagan explícita la naturaleza metaficcional del relato⁴². Al respecto, hay tres momentos importantes en los que la cita textual de los intertextos repercute en la relación entre personajes por el sentido de su mensaje. Uno de ellos es el que ya mencionamos: la charla onírica de Teo con “El Hechicero”, pues la cita que lee en el sueño completa la transformación del personaje en narrador de su propia historia. El siguiente sucede cuando, cansado de recibir ataques y reproches por enfrentar con humor el hecho de que le atribuyan la escritura de una novela, Teo copia el siguiente párrafo de la *Teoría estética*:

La exigencia de responsabilidad total de las obras de arte aumenta el peso de su culpa, por eso hay que contrapuntearla con la exigencia antitética de irresponsabilidad. Ésta recuerda al ingrediente de juego sin el cual no se puede

⁴² Una mezcla de lo que Zavala (2018) llama “metaficción didáctica” y “metaficción explícita”, cuya lógica de selección constituye otro tipo de estrategia metaficcional: la metafórica.

pensar el arte. Un tono solemne condenaría al ridículo a las obras de arte, igual que el ademán de poder y magnificencia (26).

Ese ingrediente de juego del que habla Adorno es el método de supervivencia de Teo, que ha vivido toda su vida con el peso de la culpa por tener un “temperamento artístico”. Por ello, se siente identificado con las palabras de la *Teoría estética*, y esgrime su validez retórica como defensa contra los tertulianos, que le exigen una actitud seria a la hora de escribir una novela. La respuesta de estos últimos a su argumento estético es, como siempre, una lluvia de tomatazos. Es decir, sus palabras provocan una reacción en los demás personajes y en el avance de la trama, porque este hecho introduce la presentación de Juliette.

El tercer momento en el que una cita textual tiene un sentido profundo, además de incidir directamente en la trama, es cuando Teo cita *El sueño y el inframundo*, de James Hillman: “Si las verdades son las ficciones de lo racional, las ficciones son las verdades de lo imaginal” (144). El narrador justifica esta cita como otro juego mental contra los tertulianos, para tenerlos reflexionando por días. Pero lo cierto es que el significado de la proposición de Hillman es una defensa de la ficción como un constructo mental con su propio sentido de veracidad, dentro del terreno de lo ficcional. Este es un motivo constante de la escritura de Juan Pablo Villalobos, que ya habíamos mencionado en el capítulo anterior: el conflicto entre realidad (verdad) y ficción (mentira). Razón por la cual podríamos calificar de “mentirosa” la novela de Villalobos, entendida bajo la idea de invención que no corresponde con hechos verificables en eso que ubicuamente llamamos “la realidad”.

Valdría la pena, entonces, explorar los diferentes niveles en los que opera la mentira en la obra de Villalobos, pues no sólo tiene implicaciones globales sobre la concepción misma de lo que es ficción, sino dentro de la diégesis, ya que Orestes y Teo admiten varias veces mentir frente a los otros personajes, sin contar los agudos comentarios que hacen

respecto a los “eufemismos” (otro recurso de oscurecimiento y ocultación) y los mensajes implícitos en el tono de voz dentro de sus interacciones con la mamá, en el caso de Orestes, y con Francesca, en el caso de Teo.

Hemos revisado el concepto de la metaficción y sus recursos, los cuales Villalobos aplicó en *Te vendo un perro*. Así llegamos a la conclusión de que, bajo el artificio formal de la iteración circular, todo es una excusa para hablar sobre lo que en verdad le interesa a nuestro autor: la construcción de mundos posibles. Todo su despliegue técnico y los conflictos de la diégesis ponen en el centro de la lectura el ejercicio mismo de la escritura y su conflicto principal: los límites entre realidad y ficción. Por eso recurre a la metaficción ya que, en palabras de Lauro Zavala, el reconocimiento de las convenciones narrativas y lingüísticas dentro de la ficción, por parte del lector, puede llevar “al reconocimiento de otras convenciones culturales en el espacio de la realidad extraliteraria” (2018: 205).

Esta deóntica de la lectura metaficcional que propone Zavala nos habla de sus capacidades deconstructivas, no sólo del artificio literario, sino de la realidad a secas. Así, Villalobos puede retomar esa pugna entre verdad y mentira, y formular una posible solución. Para nuestro autor la literatura es una mentira, tanto como cualquier otra construcción de sentido. Por eso, para Orestes la escritura es un ajuste de cuentas con la memoria y por extensión con el lenguaje. Entonces, al ser la literatura una mentira en sentido extramoral, es decir, “una expresión de la fantasía, una forma de enseñanza o un método de falsificación” (Infante, 2015:3), puede convertirse en la herramienta perfecta para develar una verdad, la verdad sobre lo absurdo que es el intento por diferenciar la realidad de la ficción, muy al estilo de la ironía socrática y de la autoficción, entendida bajo el paradigma psicoanalítico de Serge Doubrovsky; el cual revisaremos en el siguiente capítulo.

Capítulo III

No voy a pedirle a nadie que me crea: metaficción de la autoficción

Todo en el libro es verdad, incluida la máscara, porque nada está inventado y porque [escribo] ficción buscando acercarme, no a la realidad, sino a la verdad.

Enrique Vila-Matas, *París no se acaba nunca*.

Enrique Vila-Matas es un importante escritor español, famoso por explorar la *impostura* literaria en todas sus formas: escritores que fingen no serlo (y viceversa), libros que nunca se escriben, la desaparición de autores en los confines de sus obras, novelas asesinas como ardid de sus creadores y las aventuras de su propio ser desdoblado en la ficción que vive la ironía de no poder definir la ironía y que mejor escribe una novela sobre lo que no pudo hacer. Retomo a este autor porque representa muy bien el paradigma autoficcional que la mayoría de la crítica literaria ha tratado de definir y señalar en los últimos años⁴³.

Por todo lo anterior, resulta curioso que, en varios de sus prólogos⁴⁴, Vila-Matas hable sobre la alegría de no saber nada e inventarlo todo, al mismo tiempo que pretende buscar la verdad, que por lo demás se halla fuera de la realidad. Sin embargo, como adelantamos en el capítulo anterior, se trata de un principio básico de la llamada autoficción, según la concepción psicoanalítica de Serge Doubrovsky; de la cual se sirve Juan Pablo Villalobos

⁴³ Cfr. Por ejemplo, todos los artículos reunidos por Ana Casas (2012) sobre la autoficción en general y ya sobre este carácter en la obra de Vila-Matas, la tesis de Óscar Gómez Rollán (2016) que recupera a su vez mucha bibliografía que corrobora esta lectura.

⁴⁴ Cfr. Los prólogos conmemorativos a los libros *En un lugar solitario. Narrativa 1973-1984* y *París no se acaba nunca*.

para dirimir el conflicto entre verdad y mentira en su novela *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016).

3.1 De la metaficción a la modalidad autoficcional

Se ha dicho que vivimos el momento de esplendor de la autoficción,⁴⁵ debido a la gran cantidad de obras que se publican actualmente, tanto de novelas auto-referenciales como de libros académicos que reflexionan sobre este tema. Lo cierto es que mucho de este panorama se justifica por extender el pacto de lectura definido por Philippe Lejeune, al grado de que varios críticos consideran la presencia de la “metalepsis” como un argumento irrefutable para tildar de autoficción a textos⁴⁶ en los que no existe identificación onomástica entre autor, narrador y personaje, que es el rasgo definitorio de este tipo de novelas.

Así es como empieza la relación entre la modalidad autoficcional y la metaficción. Esto sin olvidar que, en esencia, ambos recursos remiten a la tendencia posmoderna por la auto-referencialidad. Siguiendo esta línea, con *No voy a pedirle...*, Villalobos ha pasado del relato que se mira a sí mismo al autor que se ve reflejado en el espejo de la narrativa. Para comprender este proceso natural que busca desarticular las convenciones interpretativas de la crítica respecto al pacto de lectura, es necesario hacer un breve repaso sobre la teoría en torno de la autoficción, tratando de seguir un orden cronológico.

Primero tenemos el cuadro combinatorio de la autobiografía y la novela autobiográfica⁴⁷ que Philippe Lejeune (1991) esbozó en 1975, en el que destacan dos

⁴⁵ Diana Diaconu (2019) insiste mucho en este punto y señala que la mayor parte del corpus crítico se circunscribe a la península hispánica, por lo que falta atender más la literatura latinoamericana.

⁴⁶ Cfr. Ejemplo de esto es la antología de artículos con esta perspectiva que hace Vera Toro, titulada *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana* (2010).

⁴⁷ No reproduciré aquí su cuadro porque las combinaciones extra, cuyas casillas sí aparecen rellenas, no son de relevancia para el tema que estudio y serían una distracción.

posibilidades interesantes: 1) una obra en la que existe una misma identidad nominal entre personaje-autor-narrador y que, al mismo tiempo, atiende al pacto novelesco, y 2) un texto en el que no existe identidad nominal entre personaje-autor-narrador, pero atiende al pacto autobiográfico. La relativa contradicción de estas dos posibilidades no representa un pacto de lectura ambiguo, pues “fue elegida voluntariamente por el autor; el texto que resulta no es leído ni como autobiografía ni tampoco como novela, sino que aparece como un juego de ambigüedad pirandelliana” (51).

Por eso se dice que en la autoficción todo esto es un juego sin intenciones serias; no obstante, esta interpretación del juego en la recepción lectora es la base de muchas críticas recientes, un tanto desbocadas, pues clasifican obras como *Los detectives salvajes* (1998), de Roberto Bolaño, dentro del terreno de la autoficción⁴⁸. Pero vayamos por partes. El término *autoficción* no apareció sino dos años después de que Lejeune planteara el concepto del pacto autobiográfico: Serge Doubrovsky lo usó cuando publicó la “novela” titulada como *Fils* (1977)⁴⁹:

¿Autobiografía? No. Es un privilegio reservado a las personas importantes de este mundo, en el ocaso de su vida, y con un estilo grandilocuente. Ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, autoficción” (Alberca, 2007: 146).

Cabe aclarar que esta publicación no representa, como han querido ver algunos,⁵⁰ el acta de nacimiento, sino de bautismo. Porque han existido obras con rasgos de la autoficción desde hace mucho tiempo atrás.⁵¹ Además, la aportación de Serge Doubrovsky va más lejos

⁴⁸ Cfr. Los trabajos de Maitei Chihaiia (2010) y Angélica Tornero (2014) hacen esta lectura de la novela de Bolaño, pero el resto de los artículos que aparecen en el libro de Vera Toro (2010) no difieren de dicha interpretación.

⁴⁹ Así lo indicaba a modo de subtítulo en la portada.

⁵⁰ Por mencionar algunos ejemplos, se puede cotejar el trabajo de Arnaud Schmitt (2014) y el de Juan Pablo Chiappara (2019); ambos siguen el mito fundacional de la autoficción a partir del concepto de Doubrovsky.

⁵¹ Como el *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, la saga de *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust o *El ángel que nos mira*, de Thomas Wolfe. Incluso la *Divina comedia* de Dante o las *Confesiones* de Rousseau

de una nota en la contraportada de su “novela”, ya que profundizó sus postulados en el ensayo titulado *Autobiografía/verdad/psicoanálisis*. Aquí, Doubrovsky diserta sobre la relación entre el psicoanálisis y la modalidad autoficcional, a partir de una supuesta búsqueda primitiva de todo autor: la búsqueda de una verdad sobre sí mismo. Una diferencia crucial, según Doubrovsky (2012), respecto al conocimiento objetivo de la autobiografía clásica.

A decir de Santiago Ramírez (2009), el psicoanálisis aporta la perspectiva de que “cada fragmento de conducta es un trozo de historia” (169), por lo que, en su búsqueda para comprenderse, al ser humano no le basta con revisar y revivir su historia, sino que debe escribirla. En este sentido, Doubrovsky (2012) considera que el papel de la autoficción no se limita a la documentación de la experiencia psicoanalítica, sino en ir un paso más lejos: crear una “experiencia” de la escritura. A esto se refiere cuando dice que “la escritura la inventa la neurosis” (54).

Por su parte, Elizabeth Martínez Murcia afirma lo siguiente:

La verdad a la que lleva la práctica psicoanalítica, no es una verdad descubierta, sino una inventada, a la que hay que dar forma mediante la palabra: moldear la palabra, jugar con la palabra, crear mi verdad a través de la palabra: ficcionalizar(me). Está ahí el carácter ambiguo de la autoficción: esa dualidad irresoluble de realidad y ficción (2015: 36).

Aquí surge un punto clave de la teoría sobre la autoficción: la dualidad irresoluble que desemboca en incertidumbre por la indefinición de la categoría. Manuel Alberca la llama “ambigüedad perfecta”, ya que la autoficción “se presenta como una novela, pero una novela que simula o aparenta ser una historia autobiográfica” (2007: 128). Dicha simulación provoca una contradicción estatutaria que abre el relato “al vértigo interpretativo” (132). Por su parte,

podrían considerarse como precursoras de la autoficción, según Pozuelo, ya que fueron escritos con una intención claramente no-ficcional, y “han sido leídos constantemente como ejemplos de la ficcionalización del ‘yo’, en términos análogos a los de la ficción novelesca” (1993: 180).

Gerard Genette, en su libro *Ficción y dicción* (1993), plantea una “disociación funcional entre el autor y el narrador” (69) de la autoficción, identificándola con una fórmula:

$$\begin{array}{ccc} A & & A \\ \neq & = & = \\ N = P & \text{y al mismo tiempo:} & N = P \end{array}$$

La cual también es calificada de contradictoria porque ilustra la declaración: “Soy yo y no soy yo” (71). Entonces, en la autoficción “el autor juega a ser y no ser narrador y personaje”, mientras que en la novela autobiográfica el autor “suele separarse (¿escondese detrás?) del personaje, dotándolo de un nombre distinto del suyo” (Martínez, 2015: 33). Esto queda más claro con la teoría de Manuel Alberca sobre las “novelas del yo”, que se refiere a obras contadas en primera persona a medio camino entre la novela y la autobiografía. Alberca retoma el concepto de Lejune sobre el pacto de lectura autobiográfico antes mencionado, pero entendido como un compromiso de sinceridad (por parte del narrador) con el lector. Por ende, el primer caso de “novelas del yo” que identifica es el de la novela autobiográfica en donde el personaje no comparte identidad nominal con el autor; no obstante, dentro hay claras referencias a la vida y a los hechos reales que experimentó el escritor: se trata de un “autobiografismo escondido” (99)⁵².

El segundo caso se refiere a una variante peculiar: el de la autobiografía ficticia. Clasifica a obras cuyo contenido es puramente ficcional, pero que adoptan la forma deliberada de una autobiografía, es decir, que tienen un “falso pacto autobiográfico”, pues el personaje-narrador o autor ficcional⁵³ declara desde el principio la veracidad de todo lo que

⁵² Esta categoría es, en todo caso, bastante amplia, pues se puede argumentar que parte de un método universal en la literatura. Como diría Vincent Colonna: “El que un escritor incluya parte de su existencia para elaborar una obra de ficción constituye un fenómeno banal y bien conocido. En cambio, que él figure en un relato imaginario, como si intentara desdoblarse en un personaje novelesco, resulta un gesto menos habitual y más enigmático” (Martínez, 2015: 12).

⁵³ Lauro Zavala (2018) hace una interesante distinción entre *autor de la ficción* (creador real de la voz narrativa) y *autor ficcional* (personaje que escribe). Es importante tener esta distinción en mente a la hora de analizar *No*

va a contar a continuación sobre “su vida”. Los ejemplos más típicos en la tradición hispánica son las novelas picarescas: *El lazarillo de Tormes* y el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán.

En el caso particular de México tenemos, desde el siglo XIX, ejemplos importantes como la novela de José Joaquín Fernández de Lizardi: *El periquillo sarniento* (1816) y su versión más compacta de *Vida y hechos de don Catrín de la Fachenda* (1832). Los siglos XX y XXI han estado plagados de un número cada vez mayor de falsas biografías, de las cuales destaco *El vampiro de la colonia Roma* (1979), de Luis Zapata y la novela de Luis Humberto Crosthwaite: *Idos de la mente. La increíble (y a veces) triste historia de Ramón y Cornelio* (2001), que narra la biografía apócrifa del dueto musical norteño llamado “Los relámpagos de agosto”. Lo cual nos demuestra la importancia de este tipo de “novelas del yo” en la tradición literaria mexicana.

Finalmente, según Alberca, entre la biografía ficticia y la novela autobiográfica se encuentra la autoficción, definida por su “ambigüedad perfecta” (2007: 36), donde el autor aparenta exponerse, subrayando la convergencia entre él y su personaje, al menos nominalmente. Por su parte, Doubrovsky (2012) señalaba desde un principio que la pieza fundamental de la autoficción es la identidad onomástica. Sin embargo, en fechas recientes, varios críticos, incluido Alberca, señalan la importancia de la recepción lectora, sobre la identificación nominal, ya que puede suceder que el lector lea como novela o autobiografía

voy a pedirle..., por la evidente ambigüedad que causa la identificación nominal de la autoficción entre estos dos entes.

un texto que ni siquiera presenta ambigüedad en su pacto de lectura⁵⁴. Es por esto que algunos críticos tildan a la autoficción de “poco seria”⁵⁵.

Por ello, es necesario insistir en esta “sencilla verdad” que es el punto de partida para nuestro análisis: “La autoficción es un dispositivo sencillo: un relato cuyo autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuya clasificación genérica indica que se trata de una novela” (Diaconu, 2019: 29). No le busquemos más; de esto se trata la autoficción: un juego de espejos entre el autor real y un narrador autodiegético, y como tal ha reunido una cantidad de obras y nombres notables dentro de la tradición mexicana, pues por la influencia de la nueva novela francesa, desde los años setenta se han escrito muchas “novelas del yo” con tendencia a lo autoficcional.

La mayoría de estos autores pertenecen a la generación de medio siglo, como Salvador Elizondo, Julieta Campos, Ricardo Garibay y, sobre todo, Sergio Pitol, a quien Juan Pablo Villalobos destaca como un importante intertexto dentro de su novela *No voy a pedirle...*, con lo cual destaca el influjo de estos maestros en su obra. Lo mismo pasa con el resto de su generación, pues, como mencionamos en el primer capítulo, tanto Guadalupe Nettel como Emiliano Monge han escrito sus propias autoficciones, tan diferentes entre sí en sus recursos que nos servirían para ejemplificar los cuatro tipos de autoficción que identifica Vincent Colonna (2012): la no-mimética⁵⁶, la biográfica, la especular y la intrusiva; las cuales

⁵⁴ Tal es el caso de la recepción que tuvo la novela *Todas las almas* (1989) de Javier Marías, por lo que el autor español emprendió un juego de espejos en su siguiente obra: *Negra espalda del tiempo* (1998). Cfr. Los trabajos de Margarita Granados Ramírez (2006) y Benjamín Sandoval Zacarías (2008). En México, tal vez el caso que más se aproxima a esta confusión es el de *Zona sagrada* (1967), de Carlos Fuentes, que, si bien no es autoficcional, sí se leyó como una biografía no autorizada y ficcional de María Félix. Aquí la recepción lectora también causó revuelo y debate en torno a lo que debía o no considerarse como ficción dentro de este libro.

⁵⁵ Cfr. El ensayo “La autoficción, un género poco serio” (2012) de Marie Darrieussecq.

⁵⁶ La traducción literal sería “fantástica”, pero resulta un término problemático si tenemos en consideración los estudios de Todorov sobre esta categoría, cuya concepción dista mucho de lo Colonna tiene en mente. Por ello, preferimos el término no-mimético, tal y como hace Nicolas Licata (2021).

llevan a cabo un proceso llamado “autofabulación”. Una suerte de construcción imaginaria del yo, cuyas estrategias de ruptura de la lógica diegética o metalepsis han sido la fuente de buena parte de “lecturas” que califican toda suerte de novelas como autoficciones, ignorando la ausencia de identificación nominal.

Bajo esta lógica, se podría argumentar que *Te vendo un perro* (2014) es una autoficción, ya que además de contar con un narrador autodiegético, sus recursos metaficcionales le confieren cierto valor auto-textual, pese a que su narrador se llama Teo y no Juan Pablo Villalobos. Además, nuestro autor parece ser consciente de esta posible interpretación y señala su falsa clasificación en un comentario metatextual, desde el momento en que Teo, su narrador autodiegético, descubre la *Teoría estética* de Adorno “embutida entre las memorias de Salvador Novo y las de Fray Servando, en la sección de historia” (27) de la biblioteca. De forma alegórica nos viene a decir que poner su novela *Te vendo un perro* en el estante de las escrituras del yo (autoficción) es tan disparatado como poner la *Teoría estética* en el de “historia y memorias”. Ese estante le corresponde más a su otra novela *No voy a pedirle a nadie que me crea*, que analizaremos a continuación.

3.2 El texto autoficcional como *bibliomystery*

No voy a pedirle a nadie que me crea (2016) es una novela con cuatro voces narrativas: Juan Pablo Villalobos (el autor ficcional), Valentina, la madre de Juan Pablo y el primo Lorenzo, alias el “Proyectos”. En estricto sentido, tenemos tan sólo dos narradores autodiegéticos: Valentina y Juan Pablo (por su agentividad). Las cartas de Lorenzo y los correos electrónicos de su madre son monólogos que, en el plano de la acción, tienen una función de *catálisis*

(Barthes, 1974), es decir, que sirven como indicios de los huecos que los otros narradores ya señalaban previamente en sus respectivos capítulos. Los que corresponden a Juan Pablo convierten a la novela en un relato autoficcional, pues existe una identificación nominal entre el narrador, el personaje y el autor real. No sólo eso, sino que la escritura de Juan Pablo (ficcional) es una suerte de “terapia”, para sanar los traumas que le causan los socios de su primo. Por lo que podemos decir que es una documentación de su experiencia neurótica, tal y como señalaba Doubrovsky (2012), para la construcción de la experiencia de escritura en la autoficción.

La constante referencia a las ronchas de Juan Pablo son un indicio de su estado anímico, pues todos los personajes secundarios con los que interactúa le preguntan si es una reacción nerviosa, aunque el narrador insiste en que es una alergia. Asimismo, el montaje artificioso y humorístico de situaciones traumáticas forma parte de ese intento por asimilar sus experiencias por medio de la escritura. Esta forma de racionalizar su circunstancia se activa desde el inicio de la novela, cuando matan a su primo Lorenzo, y queda patente desde el título del capítulo: “Todo depende de quién cuente el chiste”.

En medio de la tensión, con su primo maniatado en una silla, el narrador se aferra a la seguridad de los postulados académicos que domina como un intento desesperado por tener el control de algo, aunque esto sea el control de su discurso, pues la situación está más allá de sus manos, como personaje y como narrador. Por ello se aferra a sus conocimientos, a su cultura. Se aferra al libro de Julio Torri que lee sin entender durante el camino a la guarida de los criminales, a donde fue conducido en contra de su voluntad. Se aferra a su discurso de letrado, porque las circunstancias lo aturden incluso en lo oral: “la acción siempre tiene el

efecto de desorientarme en el discurso” (23)⁵⁷. Su torpeza verbal en medio de la acción es un reflejo de su estado anímico.

Esto explica por qué Juan Pablo no sólo desglosa el tema de su tesis —el humor en la literatura hispanoamericana del siglo XX—, sino que se pone a teorizar a partir de la pregunta retórica y burlona del mafioso que tiene atado a su primo: “¿se vale hacer chistes de que nos estemos chingando al pendejo de tu primo?” (108). A lo cual él responde que el humor y la posibilidad de la risa sin censura dependen de la perspectiva desde la que se cuenta el chiste (cobra sentido el título): “no es lo mismo si el chiste lo cuenta la víctima que si lo cuenta el verdugo” (108). Lo paradójico de esta escena es que, aunque el narrador ficcional es quien controla el discurso de la novela, en la diégesis son los mafiosos quienes controlan los hechos. En este sentido, podemos decir que la escritura recrea un punto básico de la psicoterapia: el de recuperar el control, aunque sea discursivamente.

Se nota más la intención de control y distancia de los hechos narrados en el segundo asesinato de la novela: el del tío gay de Laia, la estudiante de doctorado que debe seducir, porque narra la escena como si estuviera contando un chiste de fórmula clásica, donde él mismo aparece como un personaje, alejado por la distancia de la tercera persona: “Estaban una vez un mexicano, un chino y un musulmán en una reunión con un mafioso mexicano en la oficina de una bodega abandonada en Barcelona” (105). El planteamiento teórico sobre el humor del primer capítulo es llevado a la práctica en este punto. La diferencia crucial es que Juan Pablo ya no es sólo una víctima pasiva, un mero testigo del crimen, sino también un

⁵⁷ Valentina explica la marca léxica de oralidad (la palabra “este”) como indicio estilístico del nerviosismo y torpeza verbal de los mexicanos: “¿te fijaste en que su personaje repite ‘este’ todo el tiempo? Es un vicio del habla que tenemos los mexicanos, cuando no sabemos qué decir o cuando queremos ganar tiempo para ver qué nos inventamos nos ponemos a repetir ‘este, este’ como tarados. A Juan Pablo le parecía chistoso ponerlo en los diálogos” (235). Como diría Lauro Zavala en la metaficción “toda interpretación textual construye su propia justificación” (2018: 194). Es decir, que la novela tematiza un análisis parcial de sus particularidades lingüísticas, siguiendo las pautas interpretativas de Hutcheon (1980).

verdugo obligado. Él apunta su arma al viejo, mientras alguien más le apunta a él. Se trata del verdadero y único verdugo con autoridad real, el mayor responsable de los hechos: el “Licenciado”.

Este juego de espejos en torno a la coacción se replica dentro de la escena narrada, pues el “Licenciado”, aunque es un personaje del “chiste” que cuenta Juan Pablo, decide contar, a su vez, su propio chiste: *mise en abyme* del chiste. Al principio, se trata de una referencia satírica que usa el “Licenciado” para burlarse de nuestro narrador, pero después se vuelve una metonimia de la “situación”, del inminente castigo, de la ejecución:

El viejo gime debajo de la cinta que cubre su boca y trata de sacudirse, sin demasiada convicción, quizá porque sabe que cualquier esfuerzo es inútil si en el chiste hay un mexicano, un chino y un musulmán [...]. No hay manera de que salga vivo del chiste (108).

Cuando se acaba el chiste del “Licenciado”, también termina la escena que Juan Pablo estaba narrando. Nadie se ríe porque ambos verdugos son los que han contado el chiste. La risa está censurada, según lo estipulado en el primer capítulo de la novela. Esta escena es un punto cardinal en la historia de nuestro narrador autodiegético: a partir de aquí, ya no buscará dar testimonio de lo vivido, ni siquiera intentará apelar a las diferencias entre la literatura y la vida real, como acotaba al principio de la novela:

Normalmente me gustan los relatos que comienzan *in media res*, siempre me ha parecido que simulan un mayor respeto por la inteligencia del lector, pero la verdad es que cuando se trata de la vida real preferiría que me explicaran bien las cosas, desde el principio (97).

Después de cruzar la línea del asesinato, Juan Pablo se inclina por la ficción sobre la verdad de su propia vida, pues tan sólo le importa seguir en el juego para continuar escribiendo lo que, de ahora en adelante, ha dejado de ser una autobiografía, para ser una

autoficción. Entonces empiezan las máscaras de los nombres y los artificios de la literatura o lo que Valentina llama las “inconsistencias” de su novela:

Empiezo a escribir todo lo que me ha pasado en los últimos meses, como si escribiera una novela, como si mi vida inverosímil pudiera ser el material de una novela. Escribo sin culpa, sin vergüenza, como liberación, con comezón. No escribo para pedir perdón, no escribo para justificarme, para dar explicaciones, no es una confesión. Escribo porque en el fondo soy un cínico que lo único que ha querido siempre es escribir una novela. A cualquier precio. Una novela como las que a mí me gusta leer. Soy un cínico y si no me entrego a la policía o si no me tiro por la ventana es porque no estoy dispuesto a interrumpir la novela. Quiero llegar hasta el final. Cueste lo que cueste. Y aunque exagere un poco (no hay comedia sin hipérbole), todo lo que cuento en mi novela es verdad. No hay lugar para la ficción en mi novela. Puedo demostrarlo todo, tengo pruebas. Todo es verdad. No voy a pedirle a nadie que me crea (145).

Esta confesión “tematiza” el planteamiento autoficcional, el cual Arturo Monterroso sintetiza en la siguiente pregunta retórica: “¿puede uno partir de un hecho de su propia vida y, en determinado momento, continuar el relato incorporando elementos de ficción?” (2011: 122). Así, Juan Pablo deja en claro “la intrínseca ficcionalización de toda escritura narrativa” (Pozuelo, 1993:179), pues acepta que en adelante puede “exagerar un poco”, todo en aras de hacer comedia. El autor ficcional acepta su desdoblamiento en un personaje novelesco, pero al mismo tiempo, este párrafo ironiza el pacto de lectura autobiográfico, al afirmar que todo lo que cuenta es verdad, que no le importa la credulidad de su lector, pues acepta por adelantado el uso de la hipérbole.

Al respecto, tanto Juan Pablo como Valentina parece que llevan al extremo el empeño realista de Teo, el narrador de *Te vendo un perro*⁵⁸, es decir, que insisten en la veracidad de su relato, de que todo lo que cuentan sucedió en la realidad y por lo mismo no les importa si

⁵⁸ En *No voy a pedirle...* hay una mención incidental sobre que Juan Pablo, el autor ficcional, había escrito antes una novela con temática de perros: “¿Y cómo sabes tanto de perros?, dice [Ahmed]. Lo investigué hace tiempo para una novela que quería escribir, digo” (2012). Con lo cual parece hacer alusión a la trayectoria literaria de Juan Pablo Villalobos, el autor real; en concreto, a esta novela: *Te vendo un perro*.

resulta verosímil o no. De ahí que el título de la novela sea una especie de *leitmotiv* irónico del pacto autobiográfico. No obstante, ambos personajes son, en palabras de Valentina, unos “enfermos de literatura” (235), de modo que hacen evidentes (tematizan) muchos de los artificios de la ficción (distanciamiento brechtiano) a lo largo de la novela.

El término de “artificio” lo usa Valentina para comentar su experiencia como lectora en general y la razón por la que prefiere los registros de la literatura íntima: “La lectura de un diario es totalmente distinta: saber que lo que da lógica a la narración es una vida y no una estrategia, es decir, un artificio, me tranquiliza” (47). Así, por ejemplo, Juan Pablo menciona dos veces el recurso de la “elipsis”, al mismo tiempo que se lamenta por usarla, pero no le queda de otra ya que es un narrador con información limitada: “una elipsis que no existiría si yo pudiera contar completa esta historia” (104). El personaje de Valentina tiene el mismo dilema y lo explica de la siguiente forma: “El problema es que, al tratar de reconstruir la historia, resulta que no soy un narrador omnisciente” (91).

Es así que llevan el elemento metaficcional a otro nivel, pues no sólo tematizan los procesos de escritura y de lectura, sino que hay una constante reflexión meta-teórica sobre la clasificación formal de lo que están escribiendo. Sin ir más lejos, Valentina inicia su diario, epítome de la “literatura intimista”, de la siguiente forma:

Estoy segura de que no hay nada más falso que el hecho de que una persona que se ha pasado los últimos años estudiando diarios, memorias, autobiografías y todo tipo de escritura íntima se ponga a escribir un diario. Especialmente si su interés hasta ahora había sido académico y no creativo. Pero yo no quiero hacer literatura, de eso estoy segura. [...] Ahora, como en cualquier inicio de confesión, [debo] asegurar enfáticamente que todo lo que voy a escribir es verdad. Todo. En plan Rousseau. La promesa de veracidad. El pacto autobiográfico. Como si alguien, de todas maneras, me fuera a creer. No voy a pedirle a nadie que me crea (40-41).

Por un lado, Valentina destaca sus conocimientos teóricos sobre el tema, comentando de pasada ciertos elementos clave de la teoría literaria sobre la autoficción, como el concepto

del pacto autobiográfico que comentamos arriba. Y por el otro, el personaje apela seriamente a ese pacto, arguyendo que no quiere “hacer literatura”. Empero, no tarda mucho en contradecirse, pues en el siguiente fragmento del diario confiesa las mentiras de su discurso, en un afán artificioso de homenajear sus referentes literarios: “De acuerdo, escribí dos mentiras. No me comí una mandarina. Ni dos manzanas. [...] En realidad era un plagio, de los diarios de Sylvia Plath, gran comedora de mandarinas” (41).

Valentina es un personaje un tanto ingenuo, que llega a Barcelona con la idealización previa de sus lecturas. Eso explica por qué prefiere la ficción sobre la realidad: “Prefiero quedarme con la Barcelona miserable de las memorias de Fray Servando” (45). O la constante comparación que hace entre sus circunstancias y las de los personajes de ficción: “Releí en un suspiro el ‘Diario de Escudillers’. Me quedó el consuelo de que yo vivo en un barrio mejor que el de Pitol” (117). Esta actitud de vida es algo que tiene en común con su ex novio, según la perspectiva del difunto primo que una vez le reprocha: “parece que no quieres enterarte de que existe la realidad, y no nada más esa pinche simulación de la literatura” (187).

Sin embargo, al margen de su ingenuidad, Valentina es quien aporta la referencia teórica más importante: el de la autoficción⁵⁹. Es ella quien da la clave para interpretar la parte escrita por Juan Pablo, el autor ficcional. El primer indicio se da cuando Valentina menciona que asistió a una conferencia sobre el tema en cuestión: “Por la tarde fui a la Pompeu Fabra a pedir información sobre el doctorado en humanidades y resultó que a las siete había una conferencia sobre autoficción de Manuel Alberca” (49). El hecho parece incidental, hasta que retoma los planteamientos teóricos de Alberca para defender el manuscrito de Juan Pablo frente a Laia, la policía pelirroja:

⁵⁹ A esto se refiere Zavala con que “todo texto de meta ficción contiene su propia teoría del lenguaje, de la lectura y de la escritura” que constituye la justificación de su “propia interpretación textual” (2018: 194).

Le dije que era una novela, una novela autobiográfica, que aunque se trataba de un texto que usaba los mecanismos de la ficción todo lo que describía era verdadero, todo había pasado de verdad. [...] Todas las cosas que cuenta ahí y que me involucran son verdad. También otras que yo presencié (233).

Aquí, Valentina apela a la primera categoría estudiada por Manuel Alberca, aunque a todas luces se trata de una autoficción, que a su vez funciona como segundo nivel diegético dentro de sus diarios (metalepsis). En este punto vale la pena destacar el hecho de que los diarios de Valentina mantienen cierto “registro policial” que caracteriza “a esa retórica del relato de detectives hallada en textos no policiales” (Vizcarra, 2015: 9). En efecto, la perspectiva limitada y parcial de Valentina, hasta el descubrimiento del manuscrito de Juan Pablo, parte de un régimen de sospecha⁶⁰. En este caso, Juan Pablo constituye el misterio:

Había un misterio que explicaba lo que le había pasado a Juan Pablo, lo que nos había pasado a nosotros, y yo lo tenía que descubrir. Quizá había leído muchas novelas, o quizá esta conclusión era una estrategia de mi autoestima para revalorizarse, quizá creer en la existencia de una explicación estrambótica acabara resultando una nueva manera de engañarme (199).

Asimismo, está presente el elemento del crimen inicial (en torno a la muerte de Lorenzo) que Valentina ignoraba, excepto los lectores. Por eso decíamos en el primer capítulo que *No voy a pedirle...* se parece mucho a la novela *Caballeriza*, de Rodrigo Rey Rosa. En ambas novelas hay una deconstrucción del dogmatismo neopolicial a partir de la autoficción y de elementos metaficcionales. De hecho, resulta curioso cómo las condiciones del México que retrata la novela de Villalobos encuentran puntos de convergencia con las de Centroamérica posterior a las guerrillas locales.

⁶⁰ Este elemento, según Zavala, también es inherente a la definición de la metaficción y no sólo de la narrativa policial: “es un ejercicio lúdico de duda permanente, [...] que se adelanta a los lectores [y sus diversas interpretaciones] y empieza a deconstruirse, [...] muestra sus condiciones de posibilidad como una forma de señalar sus límites, como una forma de leerse a sí mismo” (2018: 184).

Sobre la literatura centroamericana de la posguerra, Beatriz Cortéz comenta que ésta forma parte de la “estética del cinismo”, la cual retrata a las sociedades centroamericanas en estado de caos, corrupción y violencia, en donde el “cinismo nos permite liberarnos de la censura y la rigidez impuestos por los proyectos revolucionarios” (2010: 131). Por ello, Ronald Sáenz asevera que estas novelas presentan los siguientes rasgos: “el clima de desasosiego (producto de la traumática coyuntura bélica), la restauración de la institucionalidad civil, [...] la impunidad militar y la inauguración de la agenda neoliberal en la zona” (2018: 47). La situación del narco en México recrea varios de estos elementos, propios de la guerrilla centroamericana; incluso la asimilación del cinismo.

Arriba citamos un párrafo en el que Juan Pablo, el narrador ficcional, se asume como un *cínico* que sólo desea escribir una novela. Y en el nivel metaficcional, también encontramos una mención similar. El episodio lo narra Valentina: Iván, un compañero del doctorado de Juan Pablo desglosa el planteamiento teórico en torno al cinismo, mientras lo confronta:

—Si no hay predisposición ideológica sería una parodia vacía, idiota —le dijo Iván—. Te burlas de algo, lo ridiculizas, ¿para qué?, ¿para nada?, ¿sólo por el gusto de demostrar que eso de lo que te estás burlando es una puta mierda? ¿Y luego qué? Eso es cinismo, tío, lo que Sloterdijk llamó realismo malvado.

Se puso a explicarle lo que decía Sloterdijk en la *Crítica de la razón cínica*, el ‘cinismo de la nueva época’, intercalando algo del ‘malestar de la cultura’ de Freud, un ejemplo del Walden de Thoreau (51).

Rodrigo Rey Rosa y Juan Pablo Villalobos construyen cínicamente una novela que parte del registro testimonial para hablar del estado de caos, corrupción, violencia e impunidad mientras van incorporando elementos metaficcionales que permiten indagar en el misterio del crimen. Ambas novelas, *Caballeriza* y *No voy a pedirle...*, son *bibliomysteries*, ese término anglosajón que define aquella investigación policial que parte de la lectura de un

material literario, el viejo recurso cervantino del manuscrito encontrado. Además, la novela de Villalobos entra en esa categoría que Héctor Vizcarra llama “el enigma del texto ausente” (2015: 71). Término más preciso, porque al final, tanto el protagonista como el manuscrito desaparecen.

Hagamos énfasis en el elemento metaficcional: el texto ausente. El manuscrito de Juan Pablo, el autor ficticio, constituye el texto autoficcional y al mismo tiempo el texto ausente. La autoficción como elemento metaficcional del registro policial. Su presencia, o más bien, su ausencia, se advierte en espacios vacíos del lector implícito, dentro de los diarios de Valentina, pese a los cuales, ella aventura una interpretación en términos de la narrativa estructural:

Me puse a analizar las cosas como si fueran una trama narrativa. Que de algo me sirva haber estudiado letras. Todorov podría explicarlo todo. O Genette. [...] Llegué a la conclusión de que esta historia es como el relato clásico de la transformación de un héroe, que al fin y al cabo es la esencia de todas las novelas. El héroe que para transformar su futuro debe traicionar su pasado y a los suyos. Donde digo héroe digo pendejo. [...] La crisis del héroe ya estaba ahí, agazapada, e iba a ponerse peor: las pesadillas, los silencios, las evasiones, los paseos absurdos para no estar cerca de mí, su incapacidad (o desinterés) para reconciliarnos, esa actitud permanente de quien intuye que va a hacer algo malo y espera su castigo por anticipado. Todo cuadra ahora. La gastritis. Las ronchas. El héroe somatizando. Sólo faltaba que apareciera la promesa de futuro. El motivo de la transformación: Laia (91-92).

Aunque Valentina recurre al principio de realidad–verdad, los hechos en torno a Juan Pablo se siguen interpretando como una ficción: la vida como una trama narrativa. No obstante, cuando esa historia aparece como un segundo nivel diegético, es decir, como un texto narrativo dentro de su monólogo, Valentina insiste en leerlo como una autobiografía que cuenta verdades irrevocables. Vizcarra dice que la metaficción policial muestra a los personajes “en el acto de leer, de interpretar (una acción que, al mismo tiempo, realiza el espectador)” (2015: 104). Esto sucede cuando, tras la desaparición de Juan Pablo, Valentina

halla el manuscrito, que se llama igual que la novela que nosotros, los lectores, estamos leyendo también. Con el simple título se cumple el efecto caleidoscópico de la lectura en la metaficción policial, para posteriormente tematizar este proceso de lectura “en voz alta”, pues Valentina le lleva el manuscrito a Laia, la policía, para leerlo juntas:

Le fui leyendo algunos fragmentos de la novela de Juan Pablo, los que había subrayado, aquellos donde había información que me había perturbado y por los que creía que algo le había pasado a Juan Pablo. (Quitó varias páginas donde Juan Pablo, de manera indirecta, confesaba un asesinato. Las dejé escondidas en mi cuarto. Quizá ni debería escribir aquí sobre eso) (232).

A Valentina le cuesta mucho que Laia se tome con seriedad el manuscrito de Juan Pablo, al punto en que casi se malogra su función como *bibliomystery*, pues no resulta un documento confiable. ¿Cómo puede partir una investigación policial seria de la lectura de una novela? Las reservas de la policía Laia son válidas tanto para el manuscrito de Juan Pablo como para toda la literatura autoficcional: “me parece que aquí hay una mezcla de verdades con mentiras. Yo no sé mucho de literatura, [...] pero me parece que así es como se hacen las novelas, ¿no? ¿Los autores no utilizan su propia vida y experiencias para convertirlas en ficción?” (235). Asimismo, este cuestionamiento se parece mucho al postulado de Colonna sobre ese “hecho banal” y bastante conocido de la literatura: “el que un escritor incluya parte de su existencia para elaborar una obra de ficción” (Martínez, 2015: 12).

Además, este hecho señala la “ambigüedad perfecta” de la autoficción: “No me vas a pedir que le crea a Juan Pablo sólo porque promete que todo es verdadero” (235). Justamente el efecto contrario del *leitmotiv* de la novela. Las opciones más fidedignas que plantea Laia, como el diario o las cartas, resultan paradójicas, ya que ambos registros forman parte de la novela que estamos leyendo. Valentina se vuelve la abogada de la interpretación realista de la autoficción, argumentando que los artificios del estilo son la única forma que tiene Juan

Pablo para comunicarse, porque es un “enfermo de literatura”. Esto podría ser cierto durante la primera mitad del manuscrito, antes del asesinato; pero después, queda claro que Juan Pablo se decanta por la *intrínseca ficcionalización* de todo texto narrativo:

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

En efecto, cuando la trama se complica con el asesinato de Pedro, el tío de la otra Laia, es imposible respetar la lógica narrativa y por eso la escritura de Juan Pablo deja de ser verosímil, en función de crear un mundo nuevo. Por ello, cuando la policía lee su manuscrito halla puras inconsistencias: “no hay peor enemigo de la verdad que la lógica narrativa” (249). Como decía Doubrovsky, la autoficción, “por el movimiento de su escritura, se desaloja instantáneamente del registro patentado de lo real” (2012: 53). Porque su búsqueda esencialmente relacionada con la práctica psicoanalítica es la de una verdad interior, inventada por la escritura: “crear mi verdad a través de la palabra: ficcionalizar(me)” (Martínez, 2015: 36). Esta tendencia de la escritura autoficcional crea una oposición dentro de la estructura global de novela, por la construcción metaficticia del registro policial:

[una oposición fundamental]: el montaje de una ilusión ficcional verosímil (como sucede en el pacto del realismo mimético) y la puesta en evidencia de dicha ilusión (como sucede en el desmontaje que el crítico realiza a partir de un texto literario), [así el policial metaficticio] oscila en la frontera entre la ficción y el ejercicio de la crítica literaria, en ese punto de convergencia donde ambos discursos literarios experimentan una mutua asimilación (Vizcarra, 2017: 67).

Entonces, la escritura de Valentina también se transforma. Ese punto de convergencia que señala Vizcarra es el que empapa el ejercicio de crítica literaria con el artificio de la ficción: al incorporar un segundo nivel diegético, se deconstruye su retórica confesional para

formar parte del misterio que indaga. Por eso, cuando hacia el final de su relato Laia, la estudiante del doctorado, le pregunta si su cuaderno es un diario ella dice que ahora parece más una novela:

Empecé este diario titubeando, como una señorita decimonónica demasiado pudorosa para contar lo que de verdad le sucedía. Y quién me viera ahora: estas páginas empiezan a parecer una novela. Hay misterios, hay intriga, hay buenos y malos, o al menos buenos y malos en potencia. Si alguien leyera estas páginas no me creería, diría lo contrario de la frase de Lacan, que la ficción usa la estructura de la verdad (especialmente en la literatura íntima). Pero como de todas maneras nadie las va a leer, no me importa que nadie crea que esto es un diario: no voy a pedirle a nadie que me crea (206-207).

En este párrafo, Valentina hace explícito el proceso de transformación del registro “intimista” en una novela de corte policial. De hecho, identifica el elemento clave de este tipo de novelas: el misterio o enigma, la intriga por resolverlo y la presencia de fuerzas antagónicas para sus protagonistas (ella y Juan Pablo), que resume bajo la dupla maniquea de “buenos y malos”. Pero lo más interesante de sus reflexiones es la inversión de sentido de aquella frase de Lacan que se mencionaba unas cuantas páginas antes, en la novela: “La verdad tiene estructura de ficción” (202), con todo y lo que implica aquí el sentido de “ficción”, es decir: artificio, invención, mentira. La propuesta de Valentina cifra la solución tentativa de Villalobos (el autor real) para el conflicto entre la verdad y la mentira: la ficción tiene estructura de verdad, porque esa es la búsqueda que organiza al manuscrito autoficcional.

A pesar de que es un silogismo interesante para la crítica literaria, se descarta la polémica letrada porque el principio irónico de la “literatura íntima” es el de no ser leída por nadie más que por quien escribe. En virtud de esto, Valentina es indiferente a la imposibilidad de verosimilitud de lo que está escribiendo y asume su “experiencia de escritura” como el camino y la búsqueda al mismo tiempo. Como parte de un relato con registro policial, esta

búsqueda se aproxima a la *epistemofilia* del investigador o detective. Como dice Vizcarra: “Al igual que muchos detectives de la ficción, el investigador literario se ciñe al ideal del placer casi hedonístico del conocimiento, de [su] adquisición y acumulación” (2017: 64). No obstante, Valentina no termina de entrar en este perfil, aunque cede un poco en su escritura confesional al discurso puramente ficcional, no cede a la recreación hedonística del conocimiento, de develar el misterio por el puro gusto de resolver un rompecabezas.

Y aunque el creador de este *bibliomystery*, Juan Pablo, no indaga en el misterio principal que refleja el abandono de su manuscrito (la causa de su propia desaparición, por obvias razones), sí persigue un enigma crucial: ¿cuál es el desenlace que le depara su destino? Como señalamos antes: sólo vive (y escribe) porque quiere llegar hasta el final. De esta forma, el autor del texto ausente es quien cumple este ideal del placer por el conocimiento, como el *cínico* que acepta ser:

La verdad es que los lectores no buscamos en la literatura pautas para nuestro comportamiento en la realidad. Los escritores tampoco. Lectores y escritores lo único que queremos es perpetuar un sistema hedonista, basado en la autocomplacencia y en el narcisismo. El verdadero lector lo único que quiere es leer más. Y el escritor escribir más. Y los académicos somos los peores: los carroñeros que queremos extraer un poco de sentido existencial a toda esa mierda (213).

Esta postura calza bien con la aseveración un tanto contradictoria de Peter Sloterdijk: “el cinismo es la falsa conciencia ilustrada” (2019: 41). Por supuesto, la referencia al filósofo alemán dentro de la novela, como marco de referencia teórica, no es azarosa. Es un indicio fundamental para entender al protagonista, pero también para cuestionarnos la buena fe de su discurso, es decir, la viabilidad del pacto autobiográfico. Al margen del lugar común de su crítica a los “académicos”, el narrador ilustra la defensa de la lectura sin un sentido existencial, sin rastrear todas las posibles huellas de la vida del autor en cada texto que

escribe, porque la explicación literaria en función de la personalidad y vida del escritor es uno de los métodos de análisis más antiguos que existe y, por lo mismo, está limitado.

En referencia a este punto, en el primer capítulo decíamos que esta novela, *No voy a pedirle...*, constituye una “vuelta” a la ficción de la literatura latinoamericana, porque funciona como una “apuesta novelística por la recuperación de un arte de ficcionar” (Ortiz-Wallner, 2012: 17). Por lo que esta postura cínica de su protagonista es el reflejo de las intenciones paródicas de Villalobos, que deseaba darle una vuelta de tuerca a la autoficción. Todo ese discurso suyo sobre la anti-literatura y el sabotaje narrativo (términos presuntuosos para referirse a la deconstrucción narrativa que casi todo escritor efectúa) se concreta en esta novela. Sin embargo, el resultado no es tan radical ni disruptivo, pues la presencia de otros elementos, como el registro policial y la crítica literaria desde la metaficción es algo que ya se ha visto antes: generalmente con el fin de deconstruir el dogmatismo policial; en cuyo caso, la recurrencia a la autoficción es uno de los elementos disruptivos y no al revés, como sí hace Villalobos.

De hecho, las palabras de Leonardo Padura respecto a la nueva estética del neopolicial, parecieran referirse al ejercicio de Juan Pablo Villalobos en *No voy a pedirle...*:

Rebasa muchas veces la verosimilitud, [demuestra] afición por los modelos de la cultura de masas, su visión paródica de ciertas estructuras novelescas, su propia creación de estereotipos, el empleo de los discursos populares y marginales, y el eclecticismo, el pastiche, la contaminación genérica, y esa mirada superior, francamente burlona y desacralizadora, que lanzan sobre lo que, durante muchos años, fue la semilla del género: el enigma (1999: 41).

La reflexión “desde la parodia” que hace Villalobos de la autoficción convierte a su texto en una novela negra por toda esa corrupción y violencia que retrata, no sólo de las organizaciones criminales de México, sino de las autoridades catalanas. Acaso, lo más arriesgado de esta novela es la desaparición de los protagonistas (Juan Pablo y Valentina).

Su papel de narradores explica que su desaparición se dé fuera del relato y quede como un gran espacio en blanco que podemos intuir a partir de las alusiones de un personaje secundario: la madre de Juan Pablo. Esta decisión narrativa tiene como intención crear un símil, desde la experiencia de lectura, de la incertidumbre ante una desaparición.

Al margen de la lectura política y social de este final, basados en la postura cínica del narrador, podemos concluir que en *No voy a pedirle a nadie que me crea*, sucede una metafórica “muerte” o “desaparición forzada” de la autoficción. Esto porque no sólo desaparece el yo autoficcional, sino también su discurso. El autor desaparece y también su manuscrito que, bajo la lógica estricta de la narración, tiene una función práctica, pues representa una posible pista y, por ende, un cabo suelto para los criminales. Pero también tiene una función alegórica. En *No voy a pedirle...* la autoficción no sobrevive hasta el final de la novela.

Conclusiones

Verosimilitud, pero no verdad;
liberosimilitud, pero no libertad: por
estos frutos es por lo que no puede
confundirse el árbol del conocimiento
con el árbol de la vida.

Friedrich Nietzsche, *El caminante y
su sombra*.

Los paratextos son importantes, como bien nos enseñó Gerard Genette en su libro *Palimpsestos* (1989). Por ello, es importante resaltar el epígrafe de Augusto Monterroso que aparece al inicio de *No voy a pedirle a nadie que me crea*: “El humorismo es el realismo llevado a sus últimas consecuencias” (2016: 9). Dicha sentencia nos recuerda la justificación *a priori* del Juan Pablo ficcional sobre el uso de la hipérbole a la hora de contar lo que le sucedió, pues sin exageración no hay comedia. Esto porque desde el primer capítulo de este trabajo, planteamos la hipótesis de que el conflicto entre la realidad y ficción es llevado hasta sus últimas consecuencias en *No voy a pedirle....* La relación de estas dos ideas tiene que ver con el énfasis que le da Monterroso al patetismo humano, cifrado en nuestra tendencia narcisista de hablar sobre nosotros mismos. Por ello, Ricardo Piglia decía que “la vida contada por el mismo que la vive ya es un chiste” (2016: 6).

En este sentido, la única forma de llevar la frontera entre realidad y ficción hasta las últimas consecuencias es desaparecer al narrador ficcional, Juan Pablo, que representa la figura clave de identificación nominal con el autor real. Lo cual implica al mismo tiempo un ejercicio de humorismo, porque como dice la cita de Adorno en *Te vendo un perro*: “Un tono solemne condenaría al ridículo a las obras de arte, igual que el ademán de poder y magnificencia” (2014: 26). Queda claro que Juan Pablo Villalobos aborda con humor las

expectativas y límites de la frontera autoficcional en *No voy a pedirle...* Recordemos que ya desde el primer capítulo de este trabajo se hizo énfasis en el uso del humor por parte de Villalobos para “ensanchar las posibilidades de verosimilitud” que le ofrecían las dos alternativas clásicas de la escritura: 1) la convención realista tradicional y 2) la convención de asumir códigos de otros géneros.

Esta idea suya de que siempre le falta “algo” a la anécdota de la vida real, como la elipsis o la economía narrativa (el artificio), refleja sí, su preocupación por el lenguaje (ese “nuevo modo” tan señalado por Saldaña Paris), pero también: la verdad innegable de que todo intento de ficcionalizar la realidad es una invención, un constructo o artificio, una “mentira”. La relación de estos conceptos tiene profundas implicaciones semánticas, partiendo de la “mentira”, que suele definirse por el “principio de exclusión mutua” con la verdad, de modo que la “mentira” es la falta (absoluta o parcial) de verdad, mientras que la verdad es la ausencia total de “mentira”.

No obstante, esta distinción de aparente objetividad comienza a complicarse cuando tratamos de señalar los tres tipos o formas de la “mentira”: la absoluta, la exagerada y la sutil (DePaulo *et al.*,1996). Destaca la *mentira sutil* porque generalmente “constituye un mecanismo de transformación de la realidad que los narradores emplean ubicuamente con el objetivo de hacer sus relatos más reportables y creíbles” (Infante, 2015: 5). Es decir, que sus estrategias de *omisión* y *oscurecimiento* implican una transformación narrativa, total o parcial, de los eventos “verdaderos”, siguiendo una lógica de montaje propia de la ficción, para conseguir la ansiada *verosimilitud*, pues como diría Pozuelo:

La cuestión de la ficción no es metafísica, no es ontológica, es pragmática, resulta del acuerdo con el lector, pero precisa ese acuerdo de *la condición de poeticidad: lo creíble lo es si es estéticamente convincente*. Lo maravilloso no es verdadero ni falso, lo fantástico se dirime en la credibilidad de la obra poética (1993: 51, énfasis mío).

Sería bueno, primero, reflexionar sobre qué tan convincentes son las mentiras del autor a nivel diegético y, después, de forma general, es decir, en la experiencia de lectura. Teo no logra engañar a nadie en *Te vendo un perro*, si bien se puede justificar la trampa de parte de Francesca que es quien más advierte sus engaños gracias a sus indagaciones nocturnas, lo cierto es que su actitud cínica e infantil lo hacen poco fiable. En el caso del Juan Pablo ficcional, las mentiras sí logran surtir efecto a medias en el resto de los demás personajes, por lo que propicia el “régimen de sospecha”, no obstante, me parece, que el sentido de sus mentiras va más hacia el pacto de lectura, el cual intenta subvertir como se justifica más abajo.

Por lo tanto, una descripción lingüística de la “mentira” nos demuestra que tanto ésta como la ficción parten de uno de los rasgos que definen al lenguaje: la prevaricación. Este concepto, acuñado por Charles Hockett (2015), define la capacidad del lenguaje para configurar discursivamente aquello que es imposible de verificar, que tal vez no tenga significado lógico y, en última instancia, que puede ser falso. En consecuencia, la “mentira”, considerada en términos lingüísticos, se halla al centro del debate sobre la ficción, pues el concepto mismo de la literatura, desde los orígenes de la teoría literaria, tiene cierto matiz negativo de ardid: la *mimesis* de la realidad que tanto señalaba Aristóteles (2018) implica una copia imperfecta del mundo que a su vez es una pálida copia de las ideas universales, según Platón⁶¹. El formalismo ruso, a su vez, reforzó esta concepción de la literatura (el arte) como

⁶¹ La concepción de la poesía (literatura) que tiene Platón es más de carácter ético que estético. Cfr. *Fedro*, 291. En relación a esto, Pascuala Infante considera que la prevaricación es “una propiedad subyace a la mentira, la ficción, la superstición y la formulación de hipótesis” (2015: 7). En consonancia con estas ideas, la posmodernidad ha puesto en entredicho las fronteras entre realidad y ficción. Por ejemplo, las teorías de la comunicación de Habermas y Watzlawick, que postulan la creación de innumerables versiones de la realidad a partir del lenguaje. Watzlawick se concentra en la *configuración mental* de la realidad a partir del signo lingüístico con el que se atreve a nombrarla. De forma similar, Jürguen Habermas (2018) presenta un curioso

un “artificio”, es decir, un mecanismo que desarticula la realidad: el famoso extrañamiento de Shklovski (2002). De ahí que los conceptos de “mentira” y “artificio” estén hermanados dentro del contexto de la invención ficcional y por ello se emplean aquí para analizar los textos literarios.

Ahora bien, se podría argumentar que el elemento básico que distingue a la “mentira” de la ficción narrativa es la *intención* de ocultar el engaño, por temor a la sanción social.⁶² Pero eso implicaría entrar en una disquisición de orden ético y moral, contraria a la postura de los personajes de Juan Pablo Villalobos⁶³, así que nos quedaremos con la “mentira” en su sentido de estrategia lingüística: una *construcción dinámica* de progresión (Infante, 2015), lo cual implica que el *ambiente interaccional* en el que se desarrolla la “mentira” (en este caso el *texto escrito* o cualquier otra materialidad), le permite al “mentiroso” (o escritor) la construcción de formas más persuasivas para convencer a su interlocutor conforme avanza la “trama” de su discurso.

Dicha construcción parece contradictoria si consideramos el efecto logrado por Teo, el narrador de *Te vendo un perro*, pues como analizamos en el segundo capítulo del presente trabajo, a la mitad de su novela introduce un elemento disruptivo de la lógica narrativa: la noticia de la fisura en la explanada del Monumento a la Revolución. Así, nuestro narrador

cuadro que contrapone la “experiencia sensorial” y la “experiencia comunicativa”, donde el “enunciado observacional” se encuentra en un nivel diferente, respecto al fragmento de realidad que pretende comunicar su observador. No obstante, esta invención discursiva de la realidad, que de por sí se encuentra viciada, completa el ciclo de teléfono descompuesto cuando se inserta en el circuito de la comunicación y el “enunciado interpretativo” del oyente se da en un tercer nivel.

⁶² Esto porque la mentira es una clara “violación” del Principio Cooperativo (PC) de Herbert Grice (1975) bajo parámetros normales en donde el circuito de comunicación presupone la necesidad de la verdad y la buena fe de ambos hablantes. Pero quizá en el contexto de la ficción y del pacto de lectura, la mentira es la base de la interacción, mientras suponga una autoexigencia de rigor y calidad para lograr la verosimilitud.

⁶³ Sin ir más lejos, el narrador de *No voy a pedirle...*, se define a sí mismo como un cínico y hedonista, lo cual se considera inmoral, al igual que la mentira. Esto sin contar que, al Juan Pablo ficcional, no le interesa obtener la credulidad del lector. La ficción puede ser considerada como una “mentira” si se toma en el sentido “extramoral” de Nietzsche (2001).

rompe con el “tono realista” al mismo tiempo que yuxtapone los dos niveles diegéticos: el de sus libretas y el de su discurso; y pese a que Teo insiste en que todo lo que narra es la realidad (no una ficción), va perdiendo credibilidad conforme avanza la novela. Por otro lado, el Juan Pablo ficcional de *No voy a pedirle...*, renuncia de antemano a la búsqueda de verosimilitud; de ahí el *leitmotiv* que da título a la novela. Su renuncia se parece a la de Orestes, el protagonista de *Si viviéramos en un lugar normal*, pues ambos dan un paso hacia atrás en la lucha por defender “la verdad”.

Ambos retroceden porque, en cierto sentido, son “relativistas”, es decir, que consideran que existen múltiples puntos de vista y, por extensión, las verdades son subjetivas. En este sentido cobra relevancia la elección de la autoficción en *No voy a pedirle...*, pues desde sus orígenes plantea una oposición al “conocimiento objetivo” de la autobiografía clásica (Dobrovsky, 2012), y por eso se relativiza todo conocimiento que parezca objetivo⁶⁴. De forma que la “verdad” *inventada* por la neurosis (la escritura) no sólo es un elemento clave de la autoficción (ambigüedad perfecta), sino que se halla en consonancia con los recursos de oscurecimiento y ocultación de la “mentira”. Porque si “las verdades son ilusiones cuyo carácter ficticio ha sido olvidado” (Nietzsche, 2001: 231), entonces no hay un contraste certero entre verdad y “mentira”, y su debate, como argumento básico para definir la frontera entre la realidad y la ficción, carece de sentido.

Esto queda claro con la cita de Hillman que esgrime Teo contra los *tertulianos*: “Si las verdades son las ficciones de lo racional, las ficciones son las verdades de lo imaginal” (144). Por ello, el análisis de los recursos metaficcionales presentes en *Te vendo un perro*

⁶⁴ La crítica a cierto tipo de “académicos literarios” dentro de *No voy a pedirle...* no sólo es un lugar común del “rebelde literario”, sino una necesidad misma de la retórica subjetiva de la autoficción, pues parte de la experiencia psicoanalítica.

nos remiten a una “deóntica” de la lectura que deconstruye las convenciones del lenguaje y, por extensión, de la realidad. Asimismo, nosotros hemos hecho lo propio al desmenuzar el concepto de “mentira” en términos lingüísticos. Lo que nos trae de vuelta a la semántica de los mundos posibles de Lubomír Doležel que comentamos en el primer capítulo: “La verdad ficcional es estrictamente verdad dentro/fuera del mundo narrativo construido y su criterio es el acuerdo o desacuerdo con hechos narrativos autenticados” (1999: 15). Ésta es la crítica que encarnaba Orestes, y que nos sirvió para esbozar los intereses del escritor, Juan Pablo Villalobos, a partir de sus comentarios meta-discursivos en torno a la verdad y la mentira.

En consecuencia, el análisis de *Te vendo un perro* y *No voy a pedirle...* en los capítulos dos y tres del presente trabajo, nos ayudaron a reforzar la lectura de que ambas novelas funcionan como un conjunto, un proyecto narrativo⁶⁵, un intento continuado de romper o “desbordar” la lectura crítica de la autoficción, para construir una obra menos escindida entre “verdad” y “mentira”, pues el carácter deconstructivo de la metaficción nos obliga a reconsiderar los límites establecidos de ambos conceptos.

Villalobos parece partidario de la *intrínseca ficcionalización* (artificio/mentira) de todo texto narrativo (postura que nos permite disfrutar de una lectura libre del pacto autobiográfico), porque pareciera decirnos que se ha puesto de moda la autoficción en la crítica académica porque sirve de excusa para volver al ya gastado y arcaico *estudio extrínseco* de las lecturas biográficas de toda novela reciente, lo que él llama la “literatura de la experiencia.”⁶⁶ En este sentido, la escritura de Villalobos es su respuesta: una “literatura

⁶⁵ Entendido como una “vuelta” a la ficción. Aquí entran en consonancia las ideas de Ortiz-Wallener (2012) y Pozuelo que defiende la invención novelesca “como territorio no subsidiario del concepto de verdad” (1993: 48), ambos citados arriba.

⁶⁶ En su más reciente novela, *Peluquería y letras* (2022), aparece otro Juan Pablo ficcional que opone varias veces “la literatura de la experiencia” y “la literatura de la imaginación”, una aparente contradicción discursiva, pues su escritura no se sale del paradigma “realista” de cierto tipo de autoficción (pues existe la no-mimética).

de la imaginación”, es decir, una ficción que va en contra de la *lectura* realista y crédula. En realidad, el escritor mexicano no pretende destruir la autoficción⁶⁷, sino defender la “autofabulación” del yo, no sólo desde la escritura, sino desde la lectura y con ello dejar de lado las interpretaciones no-ficcionales, de las cuales abusan buena parte de la crítica académica que se empeñan en tildar de “autoficción” a casi cualquier texto, forzando el pacto autobiográfico y el argumento de la presencia de metalepsis, como si fuera la única estrategia auto-referencial.

Antes analizamos uno de estos recursos auto-referenciales: el “paradigma del observador implicado”, cuyo concepto de “contratransferencia” es fácilmente aplicable a todos los personajes de Villalobos: Orestes, Teo y Juan Pablo, pues su condición de narradores autodiegéticos los pone en una situación privilegiada y su consciencia sobre el papel que juegan como “observadores” (narradores) introduce la variable de su voluntad en la situación que “observan” (narran). Por ello hacen uso de un tono irónico o de una postura cínica, pues tienen el monopolio de la “verdad” ficcional. Por lo tanto, deberíamos de sospechar de ellos, por mucho que insistan en la buena fe de su discurso. Son narradores de novelas “mentirosas”, pero ¿qué no es, acaso, toda realidad una ficción (mentira)?

Finalmente, cabe resaltar que, aunque este trabajo se concentró en las implicaciones *poieticas* de aplicar ciertos recursos como la metaficción y el registro policial para desarticular las convenciones de la autoficción, aún quedan otros elementos por analizar en las novelas de Villalobos. Por ejemplo, el comentario social, generalmente atenuado por la distancia que ofrece el humor, está presente en toda su obra. Tal vez sea más evidente en su libro de crónicas, *Yo tuve un sueño* (2018), donde pone al centro las voces de niños migrantes

⁶⁷ Como podía inferirse según el falso indicio del título provisional “Muerte a la autoficción” para su última novela.

de Centroamérica en su duro peregrinaje hacia el sueño norteamericano. Pero lo cierto es que detrás de la comedia autoconsciente de novelas como *Fiesta en la madriguera* y *No voy a pedirle a nadie que me crea*, se esconde la violencia del narcotráfico.

He aquí la intención del epígrafe seleccionado para abrir las conclusiones. Por un lado, tenemos la dicotomía entre verdad y verosimilitud, entendida como una sinécdoque del eje central de estas reflexiones, por ese matiz de artificio o “mentira” detrás de toda construcción ficcional con el fin de ser creíble. Pero por el otro lado, tenemos el conflicto entre la libertad y la apariencia de ella. ¿Somos libres de vivir como queramos o somos personajes de la gran comedia humana?

Villalobos nos da una pista, porque detrás de la caricatura de personajes como el Okupa o Mao existe, por ejemplo, un crudo comentario sobre la vida en la clandestinidad y los sinsabores de la lucha activa por la revolución, porque ellos no dejan de ser personajes secundarios que desaparecen con la misma facilidad con que entran a la vida de los narradores autodiegéticos, que no saben cómo responder a la realidad hostil que les tocó vivir. Teo, de *Te vendo un perro*, encarna la amargura y los miedos del sujeto jubilado, tras una vida de presiones familiares y estructurales para ser productivo dentro del sistema capitalista; todo para que el premio final sea un edificio infestado de cucarachas y la incertidumbre económica que ofrece el precario ahorro de toda una vida laboral.

El primo de Juan Pablo, Lorenzo, tiene una estrecha relación con dicha crítica, pues no es más que otra víctima del sistema capitalista y la mentalidad de “tiburón”, artificiosa y criminal, que lleva a “proyectos” sin beneficios, oscuros socios molestos y finales trágicos; y en medio de todo se halla alter ego ficcional cuyo punto de vista tiende al humor, pero no sabe qué *tono narrativo* asumir en su respuesta al mundo que observa, pues duda “entre el cinismo, la perplejidad, la ofensa o el insulto” (Villalobos, 2022: 29). Entonces, queda

pendiente un estudio pormenorizado de la retórica del humor y el cinismo, que Juan Pablo Villalobos usa para encarar y retratar ciertas realidades y entornos, pero eso es trabajo para otro momento.

Bibliografía

- AA. VV. (2015). *Palabras mayores. Nueva narrativa mexicana*. México: Conaculta & Malpaso.
- Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Aristóteles (2018). *Poética* (ed. trilingüe de Valentín García Yebra). Madrid: Gredos.
- Barrera, Ave (coord.) (2019). *Ruta 70. Recuerdos del aula*. México: Selector & Secretaría de Cultura.
- Barthes, Roland (1974). “Introducción al análisis estructural del relato”, en *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, pp. 9-43.
- Buendía, Maritza M. y Glafira Rocha (coords.) (2017). *El discreto encanto de narrar: 9 escritoras nacidas en los 70*. México: Textofilia.
- Camacho Taboada, María Victoria (2008). “Procesos cognitivos subyacentes en la prevaricación lingüística”, en Leonarda Trapassi y José Javier Martos Ramos (Eds.). *Los recursos de la mentira: Lenguajes y textos*. Barcelona: Anthropos, pp. 43-62.
- Castro, Raquel y Rafael Villegas (coords.) (2015). *Festín de muertos. Antología de relatos mexicanos de zombies*. México: Océano Expres
- Chiappara, Juan Pablo. (2019). “Autoficción en la novela *El orden del mundo*”, *Revista Caracol*, 17, pp. 372-397.
- Chimal, Alberto. (2012). “Generación Z”. *La generación Z y otros ensayos*. México: Conaculta.
- Coello Gutiérrez, Emiliano. (2015). “El discurso crítico sobre el cinismo en la novela centroamericana contemporánea: bases para una lectura alternativa”, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. En línea: <https://n9.cl/pgylu> [Consultado el 05 de enero de 2023].
- Colonna, Vincent (1989). *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en litterature. Linguistics*. Francia: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
- _____ (2012). “Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)”, en Ana Casas. (Ed.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros, pp. 85-122.

- Cortez, Beatriz (2010). *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Guatemala: F&G Editores.
- Curiel Rivera, Adrián (2019). “Bizarro Nuevo Mundo: de la subversión literaria al ‘mercanon’”, en Miguel G. Rodríguez Lozano y Roberto Cruz Arzabal (coords.). *Hacia un nuevo siglo (1968-2012). Tensiones, territorios y formas de un campo literario en movimiento* [Historia de las literaturas en México, siglos XX-XXI, vol. 3]. México: UNAM, Coordinación de Humanidades, IIFL, IIB & FFyL.
- Darriussecq, Marie (2012). “La autoficción, un género poco serio”, en Ana Casas. (Ed.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros, pp. 65-82.
- DePaulo, Bella *et al* (2003). “Cues to deception”, en *Psychology Bulletin*, 129 (1), pp. 74-118.
- Devereux, George (2012). *De la ansiedad al método en las ciencias del comportamiento*. México: Siglo XXI.
- Diaconu, Diana (2019). *Caminos a la autoficción. Ensayo sobre el significado cultural y estético de un nuevo género narrativo*. México: Bonilla Artigas Editores.
- Doležel, Lubomir (1999). *Heterocosmica. Ficción Y Mundos Posibles*. Madrid: Arco Libros.
- Doubrovsky, Serge (2012). “Autobiografía/verdad/psicoanálisis”, en Ana Casas. (Ed.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros, pp. 46-64.
- Estévez, Francisco (2017, marzo 26). “Juan Pablo Villalobos: *No voy a pedirle a nadie que me crea*”. *El imparcial*. En línea: <https://n9.cl/sl1h> [Consultado el 05 de enero de 2023].
- Fabris, Adriano (2011). *El giro lingüístico: hermenéutica y análisis del lenguaje*. Madrid: Akal.
- Gaar, José Antonio (2020, junio 4). “Juan Pablo Villalobos y su vocación por la brevedad”. *Nexos*. En línea: <https://n9.cl/nmorz> [Consultado el 05 de enero de 2023].
- García Gil, Juan Manuel (2015). *República de los lobos. Antología del cuento mexicano reciente*. Cádiz: Algaida.
- García Talaván, Paula (2014). “La novela neopolicial latinoamericana: una revuelta ético-estética del género”, en *Cuadernos Americanos*, 148 (2), pp. 63-85.
- Garrido Domínguez, Antonio (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- Genette, Gerard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

- _____ (1993). *Ficción y dicción*. España: Lumen.
- Gómez Rollán, Óscar (2016). *Jugar con la literatura. El laberinto especular en París no se acaba nunca, de Enrique Vila-Matas* (tesis de Doctorado). España: Universidad de Salamanca
- González Boixo, José Carlos (2009). *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Guedea, Rogelio (coord.) (2017). *Los pelos en la mano: cuentos de la realidad actual*. México: Lectorum.
- Granados Ramírez, Margarita (2006). *Realidad y ficción en la novela Negra espalda del tiempo de Javier Marías* (tesis de Licenciatura). México: UNAM/FFyL.
- Grice, Herbert Paul (1975). “Logic and conversation”, en Peter Cole y Jerry Morgan (Eds.), *Syntax and semantics*. Nueva York: Academic Press, pp. 41-58.
- Habermas, Jürgen (2018). *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*. Madrid: Cátedra.
- Haghenbeck, Francisco (2014). “La literatura mexicana en el siglo XXI”, en *INTI Revista de literatura hispánica*, 79/80, pp. 275-283.
- Hockett, Charles (1958). *A course in modern linguistics*. Nueva York: Macmillan.
- Hutcheon, Linda (1980). *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Ithaca: Cornell University Press.
- Infante Arriagada, Pascuala (2015). “La mentira como fenómeno lingüístico: algunos aspectos centrales para su descripción”, en *LL Journal*, 10 (2). En línea: <https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/2015-2-infante-texto/> [Consultado el 05 de enero de 2023].
- Inzunza, Mayra (2004). *Novísimos cuentos de la República Mexicana*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro.
- Jastrzębska, Adriana Sara (2012). “Capacidad criminal, capacidad ficcional. Tensiones entre la historia y ficción en la novela negra centroamericana”, en *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, 6, pp. 18-30.
- Lemus, Rafael (2005, septiembre 30). “Balas de salva”, *Letras Libres*. En línea: <https://n9.cl/8nrj5> [Consultado el 05 de enero de 2023].

- Licata, Nicolás, Rahel Teicher y Kristine Vanden Berghe (eds.) (2021). *La invasión de los alter egos: estudios sobre la autoficción y lo fantástico*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- López, Ricardo (2021, enero 25). “Juan Pablo Villalobos: uno elige su genealogía como escritor”, en *Purgante*. En línea: <https://n9.cl/d2dh4> [Consultado el 05 de enero de 2023].
- Maitei Chihaiia (2010). “Bolaño y yo. Las dos caras de la autoficción en la obra de Roberto Bolaño”, Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.). *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Maldonado, Tryno (2008). *Grandes hits, vol. 1. Nueva generación de narradores mexicanos*. Oaxaca: Editorial Almadía.
- Martínez Bonati, Félix (2001). *La ficción narrativa: su lógica y ontología*. Buenos Aires: LOM Ediciones.
- Martínez Murcia, Elizabeth (2015). *Autoficción y construcción del yo en El cuerpo en que nací de Guadalupe Nettel* (tesis de Maestría). México: UNAM/ FFyL.
- McCornack, Steven (1992). “Information Manipulation Theory”, en *Communication Monographs*, 59, pp. 1-16.
- Mesa, Jaime (2016). “100 protagonistas de la generación inexistente”. *Literal Latin American Voices Voces Latinoamericanas*. En línea: <https://n9.cl/0mbbd> [Consultado el 05 de enero de 2023].
- Monterroso, Arturo (2011). “Yo, el protagonista. La autoficción en una novela de Rodrigo Rey Rosa”, en *Centroamericana*, 20, pp. 119-127.
- Nietzsche, Friedrich (2001). “Verdad y mentira en sentido extramoral”, en *Cuaderno Gris*, 3 (5), pp. 227-237.
- Noguerol, Francisca (2019). “Prólogo”, en Tarik Torres Mojica, Gabriela Valenzuela Navarrete & Pilar Morales Lara (coords.). *Siglo XXI. Nuevas poéticas de la narrativa mexicana*. México: UACM.
- Ortiz-Wallner, Alexandra (2012). *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

- Padura, Leonardo (1999). “Modernidad y postmodernidad: La novela policial en Iberoamérica”, en *Hispanamérica. Revista de Literatura*, 84, pp. 37-50.
- Parra, Eduardo Antonio (2005, octubre 31). “Norte, narcotráfico y literatura”, en *Letras Libres*. En línea: <https://n9.cl/woxol> [Consultado el 05 de enero de 2023].
- Piglia, Ricardo (1986). *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2016). *Los diarios de Emilio Renzi II. Los años felices*. Barcelona: Anagrama.
- Pozuelo Yvancos, José María (1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.
- Ramírez, Santiago (2009). *Infancia es destino*. México: Siglo XXI.
- Redacción (2012, noviembre 19). “Juan Pablo Villalobos: El humor te acerca a la realidad y es un arma contra el poder”. *La Vanguardia*. En línea: <https://n9.cl/cf1b6> [Consultado el 05 de enero de 2023].
- Rey Rosa, Rodrigo (2006). *Caballeriza*. Barcelona: Seix Barral.
- Reyes Torres, Scarlet Rubí (2018). *Del texto al lector. Panorama de las instancias mediadoras* (tesina de licenciatura). México: UNAM/FFyL.
- Robbe-Grillet, Alain (2010). *Por una nueva novela*. Buenos Aires: Cactus.
- Rodríguez Lozano, Miguel (2003). *Escenarios del norte de México: Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea*. México: UNAM/IIFL.
- Rodríguez, Camilo (2019, junio 26). “‘Tardé 23 años en formarme como escritor’: Entrevista con Juan Pablo Villalobos”, en *Nexos*. En línea: <https://n9.cl/6woe9> [Consultado el 05 de enero de 2023].
- Sáez, Ronald (2018). “‘Se hace lo que se puede y con lo que se tiene a mano’: autoficción y parodia policial en *Caballeriza* de Rodrigo Rey Rosa”, en *Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas*, 8, pp. 41-64.
- Saldaña París, Daniel (2012). *Un nuevo modo. Antología de narrativa mexicana actual*, México: UNAM.
- Sánchez Prado, Ignacio M (2007). “La ‘generación’ como ideología cultural el FONCA y la institucionalización de la ‘narrativa joven’ en México”, en *Explicación de textos literarios*, 36 (1), pp. 8-20.
- Sandoval Zacarías, Benjamín (2008). *Negra espalda del tiempo: reiteración temática en tres novelas de Javier Marías* (tesis de Maestría). México: UNAM/FFyL.

- Schmid, David (2011). “The nonfiction novel”, en Leonard Cassuto (Ed.). *The Cambridge History of the American Novel*. Nueva York: Cambridge University Press, pp. 986-1001.
- Schmitt, Arnaud (2014) “La autoficción y la poética cognitiva”, en Ana Casas. (Ed.). *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, pp. 45-64.
- Schneider, Norbert (2009). *Naturaleza muerta: Apariencia real y sentido alegórico de las cosas. La naturaleza muerta en la edad moderna temprana*. Alemania: Taschen.
- SEAT España (2021, abril 29). *Cafés literarios: Juan Pablo Villalobos | CASA SEAT*. YouTube: <https://n9.cl/a5xrw> [Consultado el 05 de enero de 2023].
- Shklovski, Víktor (2002). “El arte como artificio”, en Tzvetan Todorov (ed.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, pp. 55-70.
- Sloterdijk, Peter (2019). *Crítica de la razón cínica*. España: Siruela.
- Tornero, Angélica (2014). “Reflexiones sobre ficción, autoficción e identidad en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño”, en *Revista Kaleidoscopio*, 22, pp. 45-56.
- Toro, Vera, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.). (2010). *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Valenzuela Navarrete, Gabriela (2016). *Cuento 2.0. Consideraciones sobre el cuento mexicano en la era de internet*. México: Universidad Iberoamericana.
- Vila-Matas, Enrique (2013). *París no se acaba nunca*. Barcelona: Seix Barral.
- Villalobos, Juan Pablo (2010). *Fiesta en la madriguera*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2012). *Si viviéramos en un lugar normal*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2012, agosto 04). “Los raros”, *Letras Libres*. En línea: <https://n9.cl/7z4nsa> [Consultado el 05 de enero de 2023].
- _____ (2014). *Te vendo un perro*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2016). *No voy a pedirle a nadie que me crea*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2018). *Yo tuve un sueño*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2020). *La invasión del pueblo del espíritu*. Barcelona: Anagrama.
- _____ [@VillalobosJPe]. (2021, julio 06). *Bueno, pues ya está: mi nueva novelita Peluquería y letras (antes titulada Muerte a la autoficción) en febrero, como*

siempre, en Anagrama [Imagen adjunta]. [Tweet]. Twitter. <https://twitter.com/villalobosjpe/status/1412349862163722240> [Consultado el 05 de enero de 2023].

_____ [@VillalobosJPe]. (2021, septiembre 21). *Bueno, ya solo me faltan 99 acólitos para llegar a los 25 mil seguidores y que esta cuenta se transforme en secta y pase a ser de pago. Tuit promocionado.* [Imagen adjunta]. [Tweet]. Twitter. <https://twitter.com/VillalobosJPe/status/1440218586379788295> [Consultado el 05 de enero de 2023].

_____ (2022). *Peluquería y letras*. Barcelona: Anagrama.

Vizcarra, Héctor Fernando. (2015). *El enigma del texto ausente. Policial y metaficción en Latinoamérica*. México: UNAM & Almenara.

_____ (2017). “Parodia y metaliteratura en dos novelas policiales brasileñas”, en Saavedra Galindo, Alexandra e Ivonne Sánchez Becerril (Coord.). *La posición sesgada: miradas a la narrativa reciente en América Latina*. México: UNAM.

Watzlawick, Paul (2003). *¿Es real la realidad? Confusión, desinformación, comunicación*. México: Herder.

Zamora, José Antonio (2020) “El arte como lugarteniente de la liberación bloqueada: Th. W. Adorno ante la tesis benjaminiana de la politización del arte (Parte I: W. Benjamin)”, *Constelaciones. Revista De Teoría Crítica*, 11(11-12), pp. 139–174.

Zavala, Lauro (2018). *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. México: UACM.