

AUTO, META, NARCO, POST, TRANS. EL RECETARIO (¿DE LOS
ABUELOS, PARA LOS NIETOS?) DE JUAN PABLO VILLALOBOS
EN NO VOY A PEDIRLE A NADIE QUE ME CREA

Kristine Vandenberghe
Université de Liège

Juan Pablo Villalobos, mexicano de nacimiento y residente en Barcelona, hasta ahora ha escrito cuatro novelas, siendo la más comentada de ellas *Fiesta en la madrugada*, su primera novela, que se publicó en 2010 y relata la historia de un narcotraficante desde la perspectiva de su hijo de tierna edad. Sus dos novelas siguientes, tituladas *Si viviéramos en un lugar normal* (2012) y *Te venido un perro* (2015), también proponen una radiografía de México, esta vez a través de personajes estrafalarios. Villalobos publicó su cuarta novela en 2016 cuando ya hacía muchos años que había abandonado su país natal. Titulada *No voy a pedirle a nadie que me crea*, relata las vicisitudes de un mexicano que va a estudiar un doctorado en la Universidad Autónoma de Barcelona. En lo que sigue partiremos de diversos datos adicionales de la trama con tal de ver cuáles son las tendencias literarias en las que la novela se inscribe o aquellas

que evoca, y hasta dónde asume algunas de las implicaciones más frecuentes de estas tendencias. A partir de allí y de algunas consideraciones sobre el uso del humor formulamos una hipótesis sobre qué dicen estas asociaciones acerca de la visión que tiene el autor sobre la narrativa hispánica del presente y del futuro.

Las tendencias

Un primer dato elemental concierne la identidad del protagonista, que es uno de los cuatro narradores del texto (que también incluye un par de largos correos electrónicos de su madre, fragmentos del diario de su novia y dos cartas de su primo Lorenzo, todos en primera persona) y que se llama Juan Pablo Villalobos... Ahora bien, el pacto de lectura propuesto es claramente de ficción ya que la mención genérica de novela aparece desde la portada en la referencia al premio Herralde de Novela que ganó y a la colección Anagrama de Narrativas hispánicas en la que se publicó. Por lo tanto, el texto se presenta como una autoficción según la definición de Jacques Lecarme (1997), retomada luego por Manuel Alberca (2007). De manera más precisa lo podríamos calificar dentro de la categoría de la autoficción fantástica según los criterios propuestos por Vincent Colonna (2004) porque la historia personal del autor es completamente increíble y absurda –en una entrevista Villalobos dijo que ofrecía un “pacto de inverosimilitud” a sus lectores– (Díaz de Quijano s.p.).

A pesar de compartir numerosos rasgos con lo que suele considerarse como autoficción postmoderna (Alberca), en la novela faltan algunos cuestionamientos fundamentales que la narrativa autoficcional postmoderna suele sugerir: hasta dónde es posible acceder a la historia, qué difícil es decir

la verdad sobre los hechos o cuán falaz es la pareja verdad/mentira. Tampoco parece apuntar a la fragmentación del yo y la desintegración del individuo bajo el régimen del capitalismo neoliberal. En cambio, sí vehicula mucha autoderrisión, característica que ha sido identificada por Bernat Castany Prado como una de las tendencias dominantes en las narrativas actuales del yo (2015)¹. La ridiculización a la que el autor se somete a sí mismo implica que se ríe de su cuerpo y su habla, ya que al protagonista le afecta una dermatitis nerviosa y le salen ronchas por todo el cuerpo, circunstancia que es ampliamente comentada por todos los que se cruzan en su camino y que hace que se rasque durante toda la historia. La marca lingüística de la autoderrisión consiste en que Villalobos pone en boca de su doble constantemente la muletilla “este” que expresa cierta dejadez en su manera de hablar así como la incertidumbre que marca su comportamiento. Esta burla de sí mismo en la autoficción contemporánea suele apuntar a la debilidad y la pequeñez del autor, pero en este caso tiene una función adicional que Villalobos ha señalado en sus entrevistas: ya que quiere reírse de todo y de todos, es

1 En términos de Patrick Charraudau, la convivencia de *derrision* tiene como objetivo: “disqualifier la cible en la rabaisant, c’est-à-dire en la faisant descendre du piédestal sur lequel elle était. [...] elle cherche à faire partager une mise à distance [...] vis-à-vis de ce qui, d’une façon ou d’une autre, est survalorisé. Dès lors, l’effet de dérision est double: il vise à dénoncer ce qui serait une usurpation du pouvoir, et en même temps il révèle l’insignifiance de cette prétendue position du pouvoir” (38): “pretende desqualificar al objetivo disminuyéndolo, es decir, bajándolo del pedestal en el que estaba. [...] busca compartir una distancia [...] ante algo que, de una forma u otra, está sobrevalorado. Por lo tanto, el efecto de la burla es doble: pretende denunciar lo que sería una usurpación del poder y, al mismo tiempo, revela la insignificancia de esta llamada posición de poder” (147, traducción K.V). El matiz que distingue esta definición de la de Castany Prado es que este menciona como ingrediente la ridiculización, es decir la risa.

necesario que primero se burle de sí mismo². La autoficción está, pues, al servicio del carácter irrevocable de la novela y la burla de sí mismo prepara el terreno para la burla del destinatario del texto al mismo tiempo que construye el marco para burlas de otros personajes que representan distintas categorías profesionales y nacionales, como veremos más adelante.

Uno de los rasgos que invita a que el lector identifique al protagonista con el autor y que por lo tanto estimula una lectura autoficcional es que Juan Pablo es un estudioso de la literatura, aspira a ser escritor y es un gran conocedor de la narrativa mexicana, entre otras. Estos rasgos crean la posibilidad de que el texto incluya numerosos fragmentos metatextuales y autorreferenciales, una circunstancia a la que contribuye también el personaje de la novia de Juan Pablo, Valentina, que comparte sus intereses y que se presenta como una conocedora de Todorov y de Genette (91), una fan de Manuel Alberca y su teoría de la autoficción (49), una enterada de Nora Carelli y su era de la intimidad (50) y de algunas teorías sobre cuerpos textuales y textos corporales en boga en la UAB.

Pero la metatextualidad también afecta a la trama de la novela. Al final desaparecen Juan Pablo, su novia que fue en su busca y la niña argentina Alejandra, a la que esta cuidaba. El hecho de que se difumine el personaje novelado que encarna al autor, se puede leer como un guiño hacia las teorías sobre la desaparición del autor y específicamente hacia el famoso texto que Roland Barthes publicara en 1968. Pero la novela tiene un final abierto, pues no se sabe a ciencia cierta si los tres han muerto, con lo cual también

2 "En esta novela me interesaba llevar el humorismo al extremo y con solo podía conseguirlo asumiéndome como personaje del libro. La primera regla para poder retirte de todo es empezar por retirte de ti mismo" (en *Diario de Quijano s.p.*).

parece apuntar irónicamente a la posterior reaparición de la figura del autor, por ejemplo en Foucault ("¿Qué es-ce qui 'un auteur?', 1969) y en el *boom* de la autoficción contemporánea.

Ahora bien, contrariamente a otras novelas metaficticias contemporáneas, *No voy a pedirle a nadie que me crea* no parece querer incitar a que el lector problematice los alcances de la ficción u, otra función frecuentemente asumida por la metaficción, que reflexione en torno a las relaciones profundas e intrincadas que se tejen entre la literatura y la vida (Wagb). En cambio, sí permite que emerja claramente otro objeto de la risa del autor, es decir los profesores y críticos de literatura, que nos vemos retratados burlescamente en el espejo que la novela nos tiende por sus alusiones a numerosas teorías literarias y culturales, especialmente a las más rebuscadas y estratálicas³. Pero, de esta misma manera, provoca nuestra risa y crea una comunidad de entendidos entre el autor y sus lectores profesionales.

Al efecto cómico y burlesco de la novela contribuye a su modo la presencia del narcotráfico. En realidad, Juan Pablo tenía previsto ir a Barcelona para escribir una tesis sobre los límites del humor en la literatura latinoamericana del siglo XX, con lo cual las reflexiones metatextuales a menudo tratan de cuestiones relativas a las posibilidades y los efectos del humor en la literatura, introduciendo así elementos de la poética del autor al respecto. Sin embargo, una poderosa organización criminal mexicana se entera de sus planes y lo coacciona a ir a Cataluña para apoyar un

3 El retrato burlesco de los académicos se construye de varias maneras, también mediante comparaciones cómicas. Así, cuando Juan Pablo quiere cambiar de directora de tesis, comenta la pregunta de la que tiene en ese momento: "¿En quién has pensado para sustituirme?, dice, con franco desprecio, como si los académicos también cantaran rancheras" (60).

negocio de lavado de dinero que tiene con la mafia italiana allí. Su apoyo consiste en que debe ganar la adhesión de un importante político catalán, por lo cual le exigen que ligue con la hija lesbiana de dicho político que hace una tesis en el área del género, lo cual a su vez le obliga a cambiar de tema de tesis (en adelante trabajará sobre el humor misógino y homofóbico) y de novela. Así se convierte en el único hombre en un grupo de investigadoras especializadas en temas femeninos y feministas, una circunstancia que da pie a una serie de constataciones y reflexiones grotescas sobre teorías literarias y culturales en el área del género (64...)

La presencia de los narcos convierte la historia en un relato de persecuciones, llamadas secretas y violencia que evoca fuertemente el género de la novela negra (más que la de enigma en la medida en que verdadero enigma no hay, pues la trama es demasiado inverosímil y absurda)⁴.

La novela no está en la línea de la narcoficción mexicana socialmente más relevante tal y como ha sido comentada por Heriberto Martínez Yépez (2015): la que da cuenta de los desafectos populares y que da voz a personajes subalternos que la literatura hegemónica suele silenciar. En efecto, los personajes implicados en el tráfico en esta novela no son pobres ni tampoco gente de provincia para quienes el negocio garantice su sobrevivencia, o que compartan un discurso anti-élite, sino que encarnan la misma élite. Lo que hace

4 Para no deber explicar los elementos absurdos sirven las clipotes. Alguna vez se comentan de forma explicita como cuando Juan Pablo profiere no decir los detalles sobre cómo llegó a embarcarse en la mañana: "prefiero la historia, o, mejor dicho, recurrir aquí y ahora a los servicios de una clínica y muy digna dipisis" (18). Sin duda, la calificación de 'digna' es irónica. Y cuando él mismo admite ante otro personaje que no entiende lo que pasa, porque no es lógico, su interlocutor contesta: "No hace falta, dice, no hay nada que entender" (29).

Villalobos es asumir una larga serie de estereotipos relativos al modus operandi de esta mafia cuyos miembros se desplazan en "una camioneta con los vidrios polarizados y sin placas" (20), que hablan con acento norreño y desaparecen a las personas por los motivos más irrisorios.

Ya que la mayor parte de la trama ocurre en Barcelona y que el tema es el tráfico de drogas, no sorprende que se introduzcan aspectos que transnacionalizan la trama: se nos muestra una sociedad muy globalizada a través de una serie de personajes cuyos nombres desconocemos pero que se presentan en función de su nacionalidad ya que se llaman "el chino", "el pakistani", "el italiano"... Lo postnacional en el sentido de antipatriótico que dan Josefina Ludmer (2010) o Castany Prado (2012) a la expresión, afecta principalmente a las imágenes de los mexicanos y de los catalanes que la novela pone en circulación, pues son las nacionalidades más presentes y comentadas.

Pensando precisamente en los análisis de Ludmer y Castany Prado podría esperarse que las referencias a las realidades trans y postnacionales sirvan para denunciar los nacionalismos más rancios. Desde este punto de vista, y como he comentado en otra ocasión sobre todo en el ámbito de la literatura mexicana (2019), Villalobos sería una *rara avis*. Pero, como la mayor parte de sus congéneres mexicanos, con respecto a su país Villalobos practica un humor bastante benevolente que, más bien que sugerir la crítica, termina una vez más por provocar la risa. Esta lectura concuerda con lo que el autor ha dicho en numerosas entrevistas, también y sobre todo respecto a Cataluña, insistiendo en que se siente catalán y que espera que sus compatriotas no tomen a mal que se burle de ellos. Desde este metadiscursivo, intenta evitar que el acto humorístico hiera al otro y, al revés, procura volverlo cómplice: como locutor frente

a su interlocutor toma una posición que a la vez legitima su enunciación humorística y le dé una mayor aceptabilidad social (Charaudeau).

Pasado o futuro

Intentemos ahora caracterizar la novela en función de dos parejas conceptuales propuestas como materia de reflexión en la introducción de este volumen. La primera -retrospección y perspectivas- nos invita a preguntarnos si el texto se orienta hacia el pasado o hacia el futuro. En buena medida supone una retrospección por cuanto en esta historia auto y metaficcional, en esta narrativa narco, post y transnacional no falta el guiño hacia el interminable final de lo latinoamericano, usando una expresión de Eduardo Becerra (2015). El archivo latinoamericano, y no solo el más reciente del boom, está presente, por ejemplo, mediante el personaje argentino que comparte su piso con Juan Pablo, llamado Facundo y cuya ex esposa es una lectora entusiasta de Pizarnik por lo cual su hija de seis años (llamada Alejandra) cita con cierta regularidad versos suyos, lo cual es risible en vistas de su corta edad. Valentina se explaya con el okupa italiano Jimmy con entusiasmo sobre Pitol, Monsiváis, Monterroso e Ibargüengoitia (123) y Juan Pablo, cuando quiere tranquilizarse durante una tensa conversación telefónica, afirma:

Cierro los ojos y recito dentro de mi cabeza nombres de escritores de la Revolución Mexicana. Martín Luis Guzmán. José Rubén Romero. Le digo acá de vez en cuando al celular. Respiro hondo. José Mancisor. Mariano Azuela. Francisco L. Urquiza. No dejo de temblar. Me concentro en que la comezón disminuya, como si en verdad creyera

230

en el poder de la mente sobre el cuerpo, como si no supiera que ese poder existe, pero solo al revés. Rafael F. Muñoz. Debería inscribirme al yoga. ¿Qué será de la F. de Rafael Muñoz? ¿Fernando? ¿Francisco? ¿Y la L. de Francisco Urquiza? ¿Luis? (128).

De este modo la novela se sitúa a sí misma en una tradición literaria que arrancó un siglo antes, sugiriendo al mismo tiempo que la violencia de la Revolución mexicana se transformó y continuó en la del narcotráfico.

Sin embargo, el diálogo más sostenido con la historia de la literatura latinoamericana es con el realismo mágico por el problema de verosimilitud que este plantea. A pesar de que García Márquez solía estrar más de la cuenta el umbral de lo creíble, lograba asegurar la verosimilitud a través del tono de sus narradores y la reacción de sus personajes ya que unos y otros naturalizaban con gran espontaneidad los prodigios más increíbles. *No voy a pedirle a nadie que me crea* no incluye ningún prodigio pero pone a prueba la suspensión de incredulidad por parte del lector mediante la acumulación de situaciones improbables. Ahora bien, Villalobos tiene su propia receta para remediar al problema de la verosimilitud: los personajes cuentan sus historias unos a otros admitiendo que, aunque lo que cuentan es la verdad, es muy difícil creerla, por ser tan exagerada. De esta manera anticipan una reacción de incredulidad por parte de los otros personajes y, al mismo tiempo, del lector. Así, Valentina escribe lo siguiente en su diario: "Si alguien leyera estas páginas no me creería, diría lo contrario de la frase de Lacan, que la ficción usa la estructura de la verdad (especialmente en la literatura íntima). Pero como de todas maneras nadie las va a leer, no me importa que nadie crea que esto es un diario: no voy a pedirle a nadie que me crea" (207). La misma reacción y los

231

mismos comentarios surgen cuando Valentina encuentra el manuscrito de su novio Juan Pablo, que es una novela auto biográfica sobre sus aventuras y, al mismo tiempo, la novela que estamos leyendo. Al admitir e insistir en la poca credibilidad de lo que cuentan, los personajes garantizan la verosimilitud de sus relatos y versiones, al menos hasta cierto punto. En la medida en que la novela alude así oblicuamente al realismo mágico, podría decirse que es retrospectiva.

Pero lo que precede demuestra igualmente que *No voy a pedirle a nadie que me crea* sobre todo implica retrospectiva por cuanto remite a, juega con y acumula algunas de las tendencias, formas y temas dominantes en la literatura latinoamericana del pasado más reciente. Determinar cómo la novela evalúa estas tendencias depende de la lectura que se haga de ella y de los elementos que se privilegien. El lector puede concluir que Villalobos sugiere que "están cargadas de futuro" o que él mismo las carga de futuro, o al contrario, que las descarta irónicamente y contribuye a su deslegitimación. A su vez esta respuesta se relaciona con la segunda oposición sugerida por los editores de este volumen entre la novela "como exploración" o como "mera producción estandarizada" y, desde este punto de vista, la evaluación de la novela dependerá en gran medida de cómo el lector interpreta el humor presente en ella.

El humor

Respecto a este tema, Patrick Charaudeau ha insistido en que un texto puede provocar una gran cantidad de efectos:

L'effet possible est la résultante du type de mise en cause du monde et du contrat d'appel à convi vence que l'humoriste propose au destinataire et qui exige de celui-ci qu'il adhère

à cette mise en cause. Il s'agit ici d'une problématique de l'intentionnalité dans laquelle le sujet humoriste est à l'origine d'un effet visé et le destinataire à l'origine d'un effet de plaisir qu'il construit, sans que l'on ait la garantie que les deux coïncident. C'est pourquoi on parle d'un effet possible, car on n'est jamais sûr que l'effet visé corresponde en tout point à l'effet produit (35)⁵.

En la novela de Villalobos se puede realzar su ligereza, su falta de profundidad por las ausencias de determinados rasgos y efectos que hemos señalado antes. Según tal lectura, la acumulación de bromas, chistes y parodias sería acorde con la función del humor en nuestras sociedades contemporáneas, tal y como la estudió, por ejemplo, Gilles Lipovetsky en *L'ère du vide* (*La era del vacío*). Desde el punto de vista de este filósofo francés, en la postmodernidad la conciencia narcisista sustituye a la conciencia política, un diagnóstico que Alberca ha relacionado con el reciente *boom* de la autoficción en la medida en que le parece dar cuenta de esta conciencia narcisista entre los escritores. Lipovetsky también caracteriza la sociedad postmoderna en función del humor; al decir: "si chaque culture développe de façon prépondérante un schème comique, seule la société post-moderne peut être dite humoristique, elle seule s'est instituée globalement sous l'égide d'un procès tendant à dissoudre l'opposition,

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

jusqu' alors stricte, du sérieux et du non sérieux" (154)⁶. Se trata según él de un humor que evacúa lo negativo que caracteriza la sátira o la caricatura, y que es, al contrario, positivo y desenvuelto (157). El filósofo lamenta que este tipo de humor eluda el compromiso, que no quiera comprometerse en la expresión de ideas claras. Los lectores que estiman que el humor de Villalobos en *No voy a pedirle a nadie que me crea* es narcisista y ligero llegarán a la conclusión de que mezcla todos los ingredientes necesarios para fabricar una receta (producción estandarizada) que vende (sin por ello pasar siquiera por la inclusión de verdaderas recetas, lo cual habría sido la guinda en este pastel mexicano).

Una lectura alternativa más bien se fijará en el carácter paródico de la acumulación de lo narco, auto, meta, trans y post y pensará que mediante ella la novela apunta hacia el agotamiento de estas fórmulas, al menos (y es un matiz importante) en sus apariciones más lúdicas y *light* que, de esta forma, se descartan como posibilidades para una literatura del futuro. Esta lectura entonces destacaría otra función del humor, menos políticamente correcta o comercialmente rentable y más demoleadora. Es la lectura privilegiada por el propio escritor, como se puede deducir de algunos comentarios suyos. En una entrevista que concedió a Fernando Díaz de Quijano dijo al respecto:

P.- Como en otras novelas, menciona a otros escritores e intercala en la trama reflexiones metaliterarias, en este caso

6 "Si cada cultura desarrolla predominantemente un esquema cómico, solo de la sociedad posmoderna se puede decir que es humorística, solo ella se instituyó globalmente bajo la égida de un proceso que tiende a diluir la oposición, hasta entonces estricta, entre lo serio y lo no serio" (154 traducción KV).

especialmente sobre los límites del humor en la literatura. ¿Qué le interesa de este tema?

R.- Me interesa el humor como fenómeno catártico que puede perturbar al lector. No se trata de mero entretenimiento. Cuando el humor no inquieta se vuelve un elemento de enajenación. El humor tiene que ser problemático, de ahí mi gusto por la tragicomedia y por imaginar a un lector que ríe "inapropiadamente", se arrepiente y reflexiona qué es lo que ha pasado. Además, en el caso de la actualidad política, el humor puede ser una herramienta para resistir y para atacar a los corruptos, a los criminales. El corrupto y el criminal son solemnes por naturaleza, le tienen terror al ridículo, por eso no soportan que nos riamos de ellos, por eso tantas tentaciones de censura en los últimos tiempos (s.p.).

El lector que decide privilegiar esta lectura menos ligera y más comprometida de la novela, podrá llamar la atención sobre otros aspectos de la trama. El primero es la presencia de un letrado en el mundo del crimen, lo cual relativiza la tradicional oposición entre civilización y barbarie o letrados y pistoleros⁷. Esto queda claro, por ejemplo, en la reflexión por parte de Juan Pablo cuando contesta a la pregunta de Ahmed, que trabaja al servicio de la mafia:

¿Y cómo acabaste metido en esto?, dice, yo pensaba que la gente que leía mucho era buena, que no se metía en líos. Me quedo callado. Pensando en esa idea, bastante extendida, según la cual la gente culta, y en especial los literatos, tiene una superioridad moral, aunque la verdad es que los lectores no buscamos en la literatura pautas para nuestro

7 La entrada de un letrado en el mundo del crimen se acompaña de un guiño a la telenovela *Breaking Bad* porque el primo de Juan Pablo que lo involucró en la mafia, trabaja desde unas oficinas asociadas con el negocio de los pollos asados (82), "Para de Pollo, la franquicia líder de pollo asado a domicilio en México y Centroamérica" (201).

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).

La íntima conexión entre mafia y literatura, la manera en la que el cártel instrumentaliza al aspirante a escritor y al estudiante de doctorado y el modo en el que este se conecta con el negocio ilegal pueden interpretarse legítimamente como una manifestación de lo que Charraudau considera incoherencia extravagante (“incohérence loufoque”), como un encuentro entre dos universos de significación o isotopías no unidas por otra ocasión (2019), la frecuencia del encuentro entre letrados y criminales en la narrativa latinoamericana contemporánea es tal que sugiere que estamos aquí más bien ante lo que Charraudau llama una “incoherencia insólita” (33): alguna situación justifica que se conecten, por lo que el procedimiento se basa en un trans-sentido que permite establecer una relación entre dos universos, el pasaje de uno a otro. Esta lógica insólita supone que la mafia y el narcotráfico pueden corromper o instrumentalizar hasta las categorías socio-profesionales que parecen más inmunes y que nadie logra escapar de la violencia y del terror que siembran. Como la mejor narco-ficción, la novela también sugiere que la violencia afecta la vida privada de los mexicanos hasta en sus decisiones y acciones más íntimas y cotidianas: la mafia decide el tema de la tesis doctoral de Juan Pablo y si puede acostarse o no con su novia.

Por último, en la desaparición de la niña argentina al final de la historia se puede leer una referencia a otro corpus

narrativo contemporáneo, el que trata de los desaparecidos del Cono Sur y especialmente de Argentina. El hecho de que Alejandra desaparezca con dos mexicanos en una trama llena de mafiosos sugiere a su vez que el lector conecte el tema de las dictaduras del Cono Sur con el de los desaparecidos mexicanos en el marco de la violencia más reciente relacionada con el narcotráfico. Es otra forma de apuntar a cómo los latinoamericanos siguen atrapados en una (j)lógica de violencia que atraviesa las épocas y los espacios.

En fin, si Italo Calvino hubiera debido evaluar a Villalobos en función de los seis criterios recordados por los editores de este volumen, posiblemente habría elogiado su ligereza por la presencia del humor que, como decía en sus lecciones americanas, “desembaraza lo cómico de su pesadez corporal” (44) y por su multiplicidad como novela que es una “red que asocia los hechos, las personas y las cosas” (161) mediante la presencia de lo auto, meta, narco, trans y post.

Referencias bibliográficas

- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Barthes, Roland, “La mort de l’auteur”, *Œuvres complètes, 1968-1971*, París: Seuil, 2002 [1968]: 40-45.
- Becerra Grande, Eduardo. “El interminable final de lo latinoamericano. Políticas editoriales españolas y la narrativa de entresiglos”. *Pasavento: revista de estudios hispánicos*. 2-2, (2014): 285-296.
- Calvino, Italo. *Legons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*. París: Gallimard: Folio, 1989. Traducción del italiano por Yves Hersant.
- Casiany Prado, Bernat. “Literatura antipatriótica”. *Quimera*, 348, (2012): 12-19.

Castany Prado, Bernat. "La autoderisión en la obra de Fernando Iwasaki". *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 3-2, (2015): 147-168.

Charaudeau, Patrick. "Des catégories pour l'humour?" *Questions de communication. Humour et médias. Définition, genres et cultures*. (2006): 19-41.

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

Díaz de Quijano, Fernando. "Juan Pablo Villalobos: 'El humor tiene que ser problemático'". *El Cultural*, (2016).
Dóniz, Zyanya. "No voy a pedirle a nadie que me crea". *Revista de Crítica. Criticismo*. 21, (2017). <http://www.criticismo.com/no-vo-y-a-pedir-le-a-nadie-que-me-crea/> consulta: el 6 de febrero de 2018.

Lecarme, Jacques y Lecarme-Tabone, Eliane. *L'antobiographie*. París: Armand Colin, 1997.

Lipovetsky, Gilles. *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. París: Gallimard (Les Essais), 1983.

Ludmer, Josefina. *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

Martínez Yépez, Heriberto. "Dictadura de la forma perfecta: crítica canónica, narrativa contemporánea y desautorización de lo narcoliterario en México". *Hispanic Journal*, 36:2, (2015): 103-120.

Vanden Berghé, Kristine. *Narcos y sicarios en la ciudad letrada*. Valencia: Albatros (Palabras de América), 2019.

Villalobos, Juan Pablo. *No voy a pedirle a nadie que me crea*. Barcelona: Anagrama (Narrativas hispánicas), 2016.

Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Routledge, 1984.

METAFICCIÓN HISTORIOGRÁFICA, AUTORREFLEXIVIDAD
Y AUTOFICCIÓN EN *UN VAMPIRO EN MARACAIBO* DE
NORBERTO JOSÉ OLIVAR

Javier Ignacio Alarcón
Universidad de Alcalá

Morirse es una fiesta (2005), la sexta obra del venezolano Norberto José Olivar, representa un quiebre en su bibliografía. En esta breve novela, el autor da un giro hacia la meta-ficción y, a partir de este punto, sus textos se caracterizarán por mostrar una cualidad autoconsciente ineludible¹. En sus publicaciones previas, se habían perfilado algunos rasgos que no se abandonan. Específicamente, la preocupación por un espacio geográfico concreto, la ciudad de Maracaibo, en el estado Zulia; y la historia de dicho espacio, así como de Venezuela en general. Luego, sus ficciones se construyeron sobre una investigación histórica. Ejemplo de esto es el relato "El misterioso caso de Agustín Baralt"² (2000), así como las novelas *El hombre de la Atlántida* (2003) y *La conserva*

¹ Sobre este giro, se puede consultar el artículo de Valmore Muñoz Arteaga (2008).