

AUTOFICTION IN PARÍS NO SE ACABA NUNCA (2003), BY ENRIQUE VILA-MATAS, AND IN NO VOY A PEDIRLE A NADIE QUE ME CREA (2016), BY JUAN PABLO VILLALOBOS

FREDDY CARRERA SILVA

ORCID.ORG/0000-0002-4900-7196

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco
freedgreshman@gmail.com

PAULINA ALEJANDRA VELÁZQUEZ

ORCID.ORG/0009-0006-4610-8692

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa
paulina9paulina@gmail.com

Abstract: *This article evaluates how the autofictional discourse is constructed in two contemporary novels: París no se acaba nunca (2003) by the Spanish author Enrique Vila-Matas, and No voy a pedirle a nadie que me crea by the Mexican author Juan Pablo Villalobos. Based on the review of several theoretic and critical approaches, the present text proposes a set of elements as identifiers of the autofictional discourse, and evaluates how they are introduced in both novels. The paradox of the term autofiction in relation to the elements of the autobiography becomes evident. Finally, it is stated that from the publication of París no se acaba nunca until the one of No voy a pedirle a nadie que me crea there has been constant experimentation in narrative terms within the Spanish-language-works that are called autofiction and “writings of the self”.*

KEYWORDS: AUTOBIOGRAPHY; AMBIGUITY; HYBRIDIZATION; NOVEL; FICTION

RECEPTION: 18/12/2023

ACCEPTANCE: 10/04/2024

AUTOFICCIÓN EN *PARÍS NO SE ACABA NUNCA* (2003), DE ENRIQUE VILA-MATAS, Y EN *NO VOY A PEDIRLE A NADIE QUE ME CREA* (2016), DE JUAN PABLO VILLALOBOS

FREDDY CARRERA SILVA

ORCID.ORG/0000-0002-4900-7196

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco
freedgreshman@gmail.com

PAULINA ALEJANDRA VELÁZQUEZ

ORCID.ORG/0009-0006-4610-8692

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa
paulina9paulina@gmail.com

Resumen: El presente artículo evalúa las formas de construcción del discurso autoficcional presentadas en dos novelas contemporáneas: *París no se acaba nunca* (2003), del español Enrique Vila-Matas, y *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016), del mexicano Juan Pablo Villalobos. A partir de la revisión de diversas propuestas teórico-críticas, el presente texto propone una serie de elementos como caracterizadores de la autoficción y evalúa su modo de incursión textual en ambas novelas. Se hace evidente la paradoja que encierra el término *autoficción* en relación con los elementos propios de la autobiografía. Finalmente, se afirma que desde la publicación de *París no se acaba nunca* hasta la de *No voy a pedirle a nadie que me crea*, se ha mantenido una constante experimentación en términos narrativos en torno a la autoficción y las *escrituras del yo* en lengua española.

PALABRAS CLAVE: AUTOBIOGRAFÍA; AMBIGÜEDAD; HIBRIDACIÓN; NOVELA; FICCIÓN

RECEPCIÓN: 18/12/2023

ACEPTACIÓN: 10/04/2024

Actualmente, en pleno auge de la autoficción y la intensa actividad crítica que ha suscitado, especialmente en las últimas décadas, resulta sustancial el estudio de las formas de construcción de este discurso narrativo presentado en diversas latitudes. En 1977, Serge Doubrovsky inventa el neologismo *autoficción*, que hace referencia a una “ficción de acontecimientos estrictamente reales”, para definir a su novela *Fils*. El término responde al trabajo de Philippe Lejeune, quien señalaba que no existía novela en donde la identidad de nombre entre autor, narrador y personaje fuera la misma. Desde entonces, la autoficción ha vivido una prolífica producción respecto a la cantidad de textos narrativos, a la par de la revisión teórica del concepto. Su popularidad se encuentra estrechamente vinculada con la propagación de textos de difícil clasificación genérica. Y precisamente es ahí donde radica el problema principal, pues el uso desmedido del término, así como su generalización han conducido a que múltiples formas de *escrituras del yo* se inserten en esta categoría. Por ello, el debate en torno a este vocablo sigue vigente.

Bajo este entendido, el presente texto tiene como principal objetivo señalar y evaluar las formas en las que se constituye la autoficción en *París no se acaba nunca* (2003), de Enrique Vila-Matas, y en *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016), de Juan Pablo Villalobos, debido a que son dos muestras representativas de las orientaciones que ha tomado la prolífica autoficción actual en la narrativa escrita en español. Estas obras suponen dos exponentes primordiales del uso del *yo*, así como de la puesta en circulación del autor como motivo literario y categoría de análisis. Ambas novelas abarcan un lapso considerable en la producción literaria de nuestro siglo, lo cual permite afirmar que existen un continuo desarrollo y una experimentación dentro de las llamadas *escrituras del yo*.

El estudio se hará mediante la distinción de los diversos registros y procedimientos discursivos provenientes de la tradición literaria presentes en las novelas, es decir, la autobiografía y la novela autobiográfica, propuestas por Philippe Lejeune, y otros géneros encasillados en las *escrituras del yo*, como la epístola y la confesión. La hipótesis radica en que, dentro de estas novelas, la autobiografía, así como los otros registros discursivos operan (funcionan) como recursos a favor de la construcción de la autoficción mediante una serie de desplazamientos. Dichos recursos de construcción del texto autoficcional atienden también a la imposibilidad de construir un *yo* estable en la narrativa actual de raigambre referencial. Por tanto, los subgéneros se supeditan al

género de la novela autoficcional y en esta operación se evidencia la conciencia constructiva por parte del autor en torno a las *escrituras del yo* y su tradición.

SOBRE EL CONCEPTO DE AUTOFICCIÓN

El problema en la definición del concepto *autoficción* radica en su difícil distinción respecto a la autobiografía, pues la fijación de los límites entre ambas formas resulta compleja y paradójica. Además, en estas categorías se incluyen textos en donde el *yo autoral* se ficcionaliza como la *mise en abyme* y la metalepsis del autor. Los problemas de definición están vinculados con la práctica de lectura. El propio Lejeune define la autobiografía a partir de su relación con el lector, pues establece un contrato de lectura en donde aquello que es presentado en el texto autobiográfico es recibido como verdadero. La autoficción, por el contrario, implica un pacto ambiguo. Sin embargo, es necesario considerar que la autobiografía siempre concierne un proceso de mediación entre la experiencia de vida y la práctica de la escritura. En este sentido, no se le puede definir en términos de realidad, pues la aparente realidad que presenta está necesariamente determinada por un pacto de verdad. Por ello, el término *autoficción* en sí mismo alude a una hibridación entre realidad y ficción.

Si lo que ambas estructuras —autobiografía y autoficción— comparten es la ficcionalización del *yo* en relación con la revisión de la experiencia personal en la práctica de la escritura, el análisis debe orientarse hacia las formas y procedimientos de configuración del *yo* y sus efectos en el texto literario. Lejeune señala: “para que haya autobiografía (y, en general, literatura íntima) es necesario que coincidan la identidad del autor, la del narrador y la del personaje” (1994: 52), es decir, se basa en una homonimia que, si bien admite algunas alteraciones, no debe quebrantarse. Respecto a esta relación de identidad y nombre se hallan dos cuestiones de suma importancia para la autobiografía: la narración y la lectura.

A pesar de las diversas alteraciones admitidas en el espacio autobiográfico, su narración debe forzosamente dirigirse o girar en torno al referente que firma el texto: “El narrador y el personaje son las figuras a las cuales remiten, dentro del texto, el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado; el autor, representado por su nombre, es así el referente al que remite, por el pacto autobiográfico, el sujeto de la enunciación” (Lejeune, 1994: 75).

Por otro lado, debe entenderse que no hay un aspecto inherente al texto autobiográfico que lo convierta en lo que es, sino, más bien, la autobiografía es resultado de un pacto de lectura entre el lector y el texto acerca de lo enunciado por el narrador-autor: “La autobiografía se define en el aspecto global: es un modo de lectura, tanto como un tipo de escritura, es un efecto contractual que varía históricamente” (Lejeune, 1994: 87).

Lorena Amaro, sobre la homonimia, menciona lo siguiente: “La identidad del nombre propio del autor, el narrador y el personaje principal de un texto era la cifra indelible del carácter autobiográfico del relato, lo que sumado al ‘pacto referencial’ [...] permitía definir con más precisión que nunca los contornos del género” (2018: 326).

Si bien, esta homonimia es presentada de manera tradicional en la coincidencia autor-narrador-personaje, las variaciones de esta operación pueden vincular el relato autobiográfico con otros registros discursivos o fines estéticos: “La homonimia parcial o total entre el autor y un personaje puede ser el medio para una delegación de autoridad, una técnica de imposición del significado: es evidente en la literatura de tesis y el diálogo didáctico” (Colonna, 2012: 115). Cuando las alteraciones trastocan el modelo que produce ese “efecto de verdad” y rompe el pacto de lectura, se habla de una novela autobiográfica, una autoficción o una autonarración.

En cuanto al concepto de *autoficción*, resulta necesario recordar que proviene de hechos literarios concretos: “la crisis del personaje como entidad narrativa” (Pozuelo, 2012: 154) y la crisis del *yo biográfico*. Aun más importante es considerar que, si bien es Serge Doubrovsky quien nombra al género en 1977, anteriormente ya se había presentado un texto con estas características; se trata de *Roland Barthes por Roland Barthes*, de 1975, en donde el autor “había realizado lo que la novela autobiográfica de Doubrovsky convertiría luego en programa, [...] la fragmentación del sujeto” (Pozuelo, 2012: 154). Ana Casas, en “La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales”, señala que el texto autoficcional es parte del contexto general del arte contemporáneo, “pues, asumida la imposibilidad de un referente estable —incluido el propio autor—, los creadores siguen afanándose, en plasmar sus identidades (fragmentaria y precariamente), con más intensidad incluso que en otros periodos” (2014: 13).

En lo anterior se encuentra una consideración primordial y es evaluar las posibilidades que tiene la literatura contemporánea, escrita después de la crisis

del personaje y del contrato mimético, para construir un *yo* estable. Si se consideran estas crisis, entonces, la autoficción se caracteriza por la formación de un *yo* fragmentario y, en consecuencia, estos *yo* atienden a sentidos distintos. En la misma línea se hallan las consideraciones de Paul de Man, quien establece que, en realidad, la distinción entre la autobiografía y la autoficción no consiste en la asumida dependencia del referente real, sino en que “el yo es emplazado por su (des)figura y el cuerpo del texto es una máscara que sustituye como la prosopopeya a la persona convocada” (Man *apud* Casas, 2012: 15).

Si la autobiografía no se define a partir de la veracidad y efectividad del referente, también supone cierta desconfianza en el pacto de lectura sobre la veracidad de los hechos narrados. En este sentido, y siguiendo a Manuel Alberca, la autoficción se erige “con plena conciencia del carácter ficcional del yo” (2012: 12), por lo cual la diferencia fundamental reside en que la autoficción asume deliberadamente la no referencialidad, así como la imposibilidad del sujeto de ser objetivo y presentarse a sí mismo con veracidad. La autoficción cuestiona la práctica autobiográfica en la medida en que señala su falsedad, es decir, su carácter ficcional.

Por lo tanto, la autoficción se define por dos conceptos: la ambigüedad y la hibridación genérica; en el primer caso, por “la recepción simultánea de dos aspectos de lectura en principio excluyentes (el pacto autobiográfico y el pacto novelesco)” (Casas, 2012: 22); en el segundo, por la combinación de “los enunciados de realidad y los enunciados de ficción” (Casas, 2012: 22); en estos últimos podemos distinguir, como rasgo específico, que “contrariamente a los enunciados de realidad, [...] no describe[n] otra cosa que un estado mental” (Genette, 1993: 45). Sin embargo, es necesario tener presentes ciertas precisiones. El problema en la determinación genérica a partir de la distinción entre enunciados de verdad y enunciados de ficción consiste, por principio, en que “la autoficción no permite que el lector disponga de claves para discriminar el enunciado de realidad del enunciado de ficción” (Darrieussecq, 2012: 80). En segunda instancia, en la imposibilidad de distinguir estas dos clases de enunciado sólo a partir de la lectura del texto, por lo que esta distinción dependería de la vuelta constante al referente extratextual.

Aunado a lo anterior se encuentra el hecho de que la autoficción mantiene una relación de dependencia con “el paratexto, las marcas peritextuales (la firma de la portada, la contraportada, la semblanza del autor, su fotografía) y las epitextuales (entrevistas, reseñas, publicidad, etc.)” (Casas, 2012: 23).

Estos elementos mantienen en tensión la identificación del narrador con el autor debido a que refuerzan o anulan tal identificación. Lo que supone, en ambos casos, es la recepción de ambas claves de lectura al mismo tiempo. Por lo anterior, conviene considerar el concepto de *architextualidad* postulado por Genette,¹ pues el juego se presenta desde la determinación genérica externa hasta el paratexto constituido por el título.

La tendencia a la hibridación genérica, así como el trastocamiento de los límites entre realidad y ficción constituyen la ambigüedad. Ésta no sólo afecta dichos límites, sino los procesos de construcción identitaria,

[...] los estatutos respectivos del narrador y del autor [...] El contrato autobiográfico está minado por ese ‘ni’ (en el texto), ‘ni’ (fuera del texto) que hace permeables dos estatutos ontológicos diferentes y amenaza con finalizar la instancia que debería garantizar la verdad del relato. (Champeau, 2012: 265)

La tensión en la formación de la identidad se extiende hasta la construcción del *yo* en el texto. Los problemas en torno a la configuración del sujeto hacen de la autoficción un término paradójico desde su definición hasta su constitución en el discurso.

A continuación, se establecen los elementos recurrentes en las narrativas autoficcionales, con el fin de constituir caracterizadores potenciales de estos tipos discursivos. En primer lugar, tenemos el *desorden cronológico* que conlleva la autoficción, el cual implica el desdoblamiento del *yo*, pues se configura un *yo* diferente en cada línea temporal. El desorden cronológico resulta, además, en los juegos con los narradores, que se colocan en diversas posiciones. Supone también una alteración de la estructura y de la lógica narrativa. Por lo anterior, el *yo* del texto autoficcional se constituye como un sujeto inacabado, resultado de la crisis del *yo* relativamente estable de décadas anteriores. Esto determina la compleja delimitación de la identidad textual del sujeto. La focalización es alterada por las diversas perspectivas del narrador en diferentes cuadros del relato. En este elemento se encuentra la estrecha

¹ Gérard Genette define a la *architextualidad* como “el conjunto de categorías generales o transcendentales —tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.— del que depende cada texto singular” (1989: 9).

vinculación con la construcción autoral, pues se pone en duda la identificación entre narrador, autor y personaje. En segundo lugar, se encuentra la *hibridación genérica*, en donde no sólo interviene la autobiografía, sino que implica la heterogeneidad en las formas narrativas que le permite una serie de procedimientos pluriformes y multisémicos.

Estas características se relacionan con el tercer elemento: *la voluntad de deconstrucción del texto*, pues éste desmantela los artefactos de construcción de un estatuto de verdad al evidenciar que la realidad presentada es meramente discursiva. Además, devela los procedimientos de escritura en el hecho literario. En último lugar se hallan *la metatextualidad* y *la intertextualidad*, como constructores del material narrativo. Estos elementos se erigen como componentes autogenerativos, los cuales permiten la autorreferencialidad que supone la ruptura con la dependencia del referente externo a la obra. Además, tienden a la transgresión de los límites discursivos de la realidad y la ficción.

REPRESENTACIONES DEL YO EN PARÍS NO SE ACABA NUNCA

La narrativa de Enrique Vila-Matas está constituida por un tejido de citas que conduce el ejercicio metafictional hacia límites insospechados. Las distintas maneras en las que expone el tejido de citas, que implica a todo texto literario, suponen un complejo entramado de operaciones y significados. Además, es frecuente la incursión de personajes tomados del campo literario que se insertan en el terreno de la ficción para conformar diversos modos de intervención narrativa. En el mismo sentido, la composición absolutamente literaria del texto constantemente juega con las posibles identificaciones del autor referencial con sus narradores. *París no se acaba nunca* (2003) no es la excepción y constituye un juego identitario en donde no es posible trazar los límites entre realidad y ficción, lo cual desestabiliza al sujeto en el texto.

La novela de Vila-Matas es el hipertexto (B) que se desprende de la obra *París era una fiesta* (1964) (*A Moveable Feast*), de Ernest Hemingway, considerada el hipotexto (A). Esta obra consta de veinte capítulos, el último de los cuales es el que nombra a *París no se acaba nunca*. Se trata de un relato sobre el periodo que el escritor estadounidense pasó en París durante su juventud. Éste es el detalle esencial del texto, pues la novela de Vila-Matas se constituye como la anécdota de su juventud en París, en donde por dos años trató de vivir la vida bohemia de Hemingway.

La narración inicia con una anécdota en la que el narrador cuenta que participó en un concurso de dobles de Ernest Hemingway: “Fui a Key West, concursé y quedé el último o, mejor dicho, fui descalificado [...] por mi ‘absoluta falta de parecido físico con Hemingway’” (Vila-Matas, 2013: 9). La introducción de este episodio es relevante, pues la caracterización física desempeña un papel primordial en la autoficción, ya que “delimita los cimientos del sujeto, fija su perfil espiritual, sus ‘cualidades’ y ‘defectos’, en contornos fácilmente reconocibles; ancla la impresión y el flujo de lo mental” (Dobrovsky, 2012: 45-46). La caracterización física comienza a delimitar la configuración del *yo* personaje-narrador-autor. Además, es este elemento el que introduce el recurso del doble, mediante el cual el escritor intenta ocupar el lugar del personaje Hemingway en la narración: “yo llevo no sé ya cuántos años bebiendo y engordando y creyendo —en contra de la opinión de mi mujer y de mis amigos— que cada vez me parezco más físicamente a mi ídolo de juventud, a Hemingway” (Vila-Matas, 2013: 9). La caracterización, así como la forma de habitar el cuerpo, muestra la concepción que el personaje tiene de sí mismo.

El deseo de usurpación de la identidad física de Hemingway se vincula con la búsqueda de apropiación de su identidad. De este modo, el relato autobiográfico que propone en principio muestra indicios de ficcionalidad porque “el escritor está en el centro del texto como en una autobiografía (es el protagonista), pero transfigura su existencia y su identidad dentro de una historia irreal, indiferente a lo verosímil” (Colona, 2012: 85). Esto pone en tensión la forma en la que se constituye el *yo*, pues, mientras se busca la usurpación, existe un ejercicio autorreflexivo sobre las posibilidades de autorrepresentación: “tengo derecho a poder verme de forma diferente de cómo me ven los demás [...] y no que me obliguen a ser esa persona que los otros han decidido que soy [...] Llevo años intentando ser un enigma para todos” (Vila-Matas, 2013: 17). En esta aclaración del narrador se inscribe la difícil relación entre la identidad textual y extratextual, “sin dejar de apuntar una clara intención de representación auto ficticia por parte del autor” (Alberca, 2012: 147). La anécdota, al igual que las reflexiones en torno a sí mismo, pertenecen al narrador omnisciente extradiegético y se inscriben en el presente de la enunciación.

Este primer capítulo funciona como una introducción a la metadiégesis de la novela: su vida en París durante su juventud. Por principio, el narrador

relata un viaje vacacional previo a sus dos años de residencia: “nunca olvidaré la primera de las cinco mañanas que pasé en París, en ese primer viaje a la ciudad en la que unos años después —aquella mañana no podía yo saberlo— acabaría viviendo” (Vila-Matas, 2013: 12). La utilización de diferentes líneas temporales que se entrecruzan compone la irrealidad de una historia presentada como autobiográfica. Posteriormente, Vila-Matas se introduce en la narración para contar que sus dos años en París durante su juventud tenían como objetivo imitar la vida de Heminway: “Fui a París a mediados de los años 60 y fui allí muy pobre y muy infeliz” (Vila-Matas, 2013: 10). Este narrador, que se identifica con el Vila-Matas referencial, cuenta que lo que escribe (y recibe el lector en el presente de la enunciación) es una conferencia sobre la ironía: “antes de pasar a leerles mi revisión irónica de mis dos años de juventud en París, me siento impulsado a decirles que sé perfectamente que la ironía juega con fuego” (Vila-Matas, 2013: 10). La novela de sus dos años en París se presenta como una conferencia que está siendo leída al público. La constatación de que el texto se trata de una conferencia que, efectivamente, sucedió “actúa como ancla para una lectura con ilusión de veracidad biográfica” (Rosell, 2015: 7). A partir de esta precisión, comienza a vislumbrarse la hibridación genérica; además, trastoca la perspectiva desde la que el *yo* se introduce en el texto, pues “ironizan muy cervantinamente sobre la identificación que la voz de quien escribe puede tener con la de quien existe, imaginando ambos un lugar cuyo tránsito es inevitablemente fantasioso” (Pozuelo, 2012: 167).

Es, también, en lo anterior, en donde se insertan los dos primeros caracterizadores del texto autoficcional: el relato —pretendidamente— autobiográfico se entrelaza con los fragmentos correspondientes a la conferencia, así como el recuerdo del viaje realizado a París y el relato de la escritura de su opera prima. No sólo se hace presente la hibridación genérica, sino que, además, rompe con el orden cronológico. En este sentido, las distintas líneas temporales, que construyen voces narrativas diferentes —la del narrador extradiegético omnipresente, que escribe en un tiempo posterior a la conferencia y a los relatos biográficos; la voz narrativa perteneciente a la conferencia, y el narrador que enuncia en presente del enunciado el pasado de la enunciación—, también corresponden a la fragmentación del *yo* como entidad estable, pues se fragmenta según las digresiones episódicas de las que participa.

Estos elementos componen la ambigüedad, puesto que el texto es a un tiempo conferencia y novela, por lo cual los recursos de la realidad se entremezclan

con los de la ficción: “¿Soy conferencia o novela? [...] ¿Soy? [...] ¿Soy alguien? ¿Soy qué? ¿Me parezco físicamente a Hemingway o no tengo nada que ver con él? Por sus miradas, respetable público, me parece que ustedes opinan como mi mujer” (Vila-Matas, 2013: 15). La duda sobre el género del texto y, sobre todo, sobre la identidad del *yo narrador* es una característica vilamatiana que manifiesta “una acuciante tendencia hacia el autoanálisis y la puesta en cuestión de su propio estatuto literario” (Ródenas, 2012: 309).

En este mismo sentido, se encuentran las llamadas al lector en las que es increpado por el narrador como si del público que escucha una conferencia se tratara: “Es difícil saber si quien acaba de pedir que yo hable más fuerte es un saboteador de esta conferencia o bien está sordo o es un admirador excesivo” (Vila-Matas, 2013: 57). Como se puede leer, la ambigüedad en torno al género del texto es reforzada por las constantes interpelaciones a distintos narratarios: uno constituido por el público al que se apela, y, el otro, por el lector implícito. Estas llamadas —por el recurso de la conferencia— también son las que, al tiempo que ponen en duda, refuerzan la identificación del narrador con el autor, pues, a diferencia de *No voy a pedirle a nadie que me crea, en París no se acaba nunca* no se menciona el nombre del autor-narrador-protagonista, por lo que la identificación sucede por supuestos de realidad introducidos para constituir una identificación implícita. Las interpelaciones al receptor efectuadas en los momentos en los que el texto es una conferencia pertenecen al presente del enunciado, es decir, un presente distinto al de la enunciación correspondiente al narrador extradiegético. Estas posiciones de enunciación distintas dislocan la lógica narrativa, pues alternan entre diversos tiempos y niveles diegéticos.

El presente del narrador extradiegético cuenta el tercer viaje a París realizado por Vila-Matas:

Este verano, encontrándome en París revisando mi pasado, fui un día con mi mujer a Nantes, en el TGV, invitado a dar una conferencia sobre la ironía, es decir, acerca del mismo tema sobre el que estoy disertando hoy, sólo que en Nantes —como únicamente disponía de unas cuantas notas con destino a lo que hoy es *París no se acaba nunca*— enfoqué la conferencia de otra forma. (Vila-Matas, 2013: 18)

Este episodio señala que el texto al que accede el lector no es una conferencia, sino la suma de dos conferencias en distintos lugares en torno al mismo tema, lo que disloca la aparente realidad antes constituida y desmantela el “pacto de verdad”. Es en este hecho donde se halla el tercer punto propuesto por este ensayo. Se trata de la voluntad de deconstrucción del texto. La fragmentación en distintos géneros literarios, la constante desarticulación del protagonista y la puesta en duda de los recursos de construcción de verosimilitud atienden al desmantelamiento de los recursos de construcción autobiográfica del texto; además, trastocan los límites de la ficción y de la realidad extradigética. A partir de lo anterior, no sólo se establece un pacto ambiguo, sino que su trazado conduce siempre a la ruptura.

Los comentarios sobre los procedimientos de escritura de la novela introducen el ejercicio metaficcional. Este narrador extradiegético —que conoce todos los materiales literarios de los que está compuesto el libro— es quien lleva a cabo las digresiones autorreflexivas, los metadiscursos acerca de la práctica de la escritura. Además, inserta y comenta las citas sobre la ironía provenientes de otros autores:

Una frase de Rilke: “Ganad las profundidades, la ironía ahí no descende.” Y una de Jules Renard: “La ironía es el pudor de la humanidad.” Voy a ser sincero: las dos frases, por muy discutibles que sean, me parecen perfectas. Aunque la que más me gusta es mía: “La ironía es la forma más alta de la sinceridad.” (Vila-Matas, 2013: 45)

La introducción y el comentario de las citas se hallan en capítulos compuestos por reflexiones ensayísticas en torno a la ironía, especialmente sobre la ironía en la literatura y las prácticas de la escritura: “La ironía me parece un potente artefacto para desactivar la realidad [...] ¿Es posible ironizar sobre la realidad, descreer de ella, cuando estamos viendo algo que es verdad?” (Vila-Matas, 2013: 32). Son estas características las que muestran la crisis del contrato mimético. Además, introducen el ejercicio metadiscursivo, propio de la autoficción: “las preguntas que ahora me hago son éstas: ¿Es que existe realmente lo real? ¿De verdad se puede ver algo de verdad?” (Vila-Matas, 2013: 32).

La anécdota de sus dos años de vida en París es significativa como núcleo temático de la novela, pues es el recurso que mayor implicación tiene en la ficcionalización del *yo*: “¿Y qué hacía yo en la buhardilla de Duras? Pues

básicamente tratar de llevar una vida de escritor como la que Hemingway relata en *París era una fiesta*” (Vila-Matas, 2013: 12). La imitación paródica de la vida de Hemingway tematiza la falsificación del *yo* textual:

[...] al tener que refugiarme en un bar del boulevard Saint-Michel, no tardé en darme cuenta de que por un curioso azar iba yo a repetir, a protagonizar la situación del comienzo del primer capítulo de *París era una fiesta*, cuando el narrador [...] entraba en “un café simpático [...]”. (Vila-Matas, 2013: 12)

Al mismo tiempo, pone en duda que los hechos pertenecientes a la autobiografía de Vila-Matas sean, efectivamente, referenciales.

Los episodios de la vida de Hemingway son los mayores elementos que refuerzan la intertextualidad de la obra, pues, si bien ésta se compone de múltiples materiales anteriores, *París era una fiesta* es el intertexto de mayor importancia en la obra, de acuerdo con su carácter hipertextual. Además, constituyen ejercicios de reactuación, suponen procesos de reescritura. En este sentido, la memoria desempeña un papel sustancial, pues implica la búsqueda de ser *el otro* mediante la usurpación, no sólo de su imagen, sino de sus memorias, en las que el protagonista se inserta como un participante activo:

[...] vino a mi memoria el célebre episodio en el que Hemingway [...] aprueba el tamaño de la polla de Scott Fitzgerald. Me acordaba con tanta precisión de esa escena de *París era una fiesta* que [...] la repasé de forma tan veloz que en pocos segundos me quedé sin ella, sin la escena, la polla continuó en su sitio. (Vila-Matas, 2013: 14)

Estos episodios constituyen la ruptura constante de la verdad biográfica, de modo que toda la novela se presenta como una ilusión de realidad que constantemente resulta desmentida.

La siguiente línea temporal corresponde a la tercera vez que Vila-Matas viajó por París el mismo año de la conferencia. En este viaje con su esposa visitó los sitios que había recorrido en su juventud, lo que introduce una doble impostura, pues intenta ocupar la posición de su *yo* de juventud. La búsqueda de reactuación se coloca ahora sobre sí mismo, lo que conduce a un simulacro autobiográfico —a diferencia del que había hecho antes, de tipo biográfico, de las anécdotas de Hemingway—: “la simulación se lleva de tal

manera hasta el extremo que acaba conquistando la realidad” (Pozo, 2009: 99). A partir de la consideración anterior, se presenta la constatación de que toda autoficción es en sí misma un simulacro de realidad y de biografía. A este mismo procedimiento pertenece el recurso del manuscrito encontrado, un elemento clásico para la construcción de verosimilitud en el relato:

[...] hallé olvidado por alguien un pliego de notas con destino a una conferencia titulada “París no se acaba nunca” [...] Quedé muy sorprendido porque precisamente acababa de escribir en París un pliego de notas para una conferencia que llevaba el mismo título y estaba enmarcada en el mismo simposio y encima también duraba tres días. (Vila-Matas, 2013: 9)

Sin embargo, el recurso es introducido desde la ironía y refuerza el pacto ficcional del texto.

Estas cuatro anécdotas componen la novela en su totalidad y se entremezclan a lo largo de toda la narración, lo que constituye el desorden cronológico. Además, en cada una de ellas, el personaje del autor es distinto, pues pertenece a diferentes momentos temporales. El narrador extradiegético— es decir, aquel que se encarga de narrar en la conferencia— es la única entidad que se mantiene con relativa estabilidad; sin embargo, “la identidad autor-protagonista-narrador no es ni necesaria ni suficiente para establecer el carácter autobiográfico de un enunciado” (Gasparini, 2012: 183), por lo que se hace flagrante la imposibilidad de trasladar la realidad a la materia textual y se evidencia la tensión identitaria del sujeto.

Las múltiples formas en las que Vila-Matas construye a su *yo* personaje en cada caso, además de usurpar la figura de Hemingway, atienden —como se ha mencionado anteriormente— a la fragmentación del sujeto que caracteriza al texto autoficcional, pues “propaga la idea de la debilidad [...] el yo autoficcional se ocupa de reiterar su exasperante programa de desapariciones y reapariciones sucesivas” (Alberca, 2013: 148), que se convierte en una incesante búsqueda de autoafirmación. La fragmentación y el juego con las múltiples identidades buscan la reafirmación del *yo* en una crisis en la que ya no le es posible construirse a sí mismo.

En la misma línea se halla el recurso del doble, utilizado en la autoficción para resaltar la difícil existencia textual del autor, así como el empleo de *odradek*: “mi imaginación ha creado un odradek que me habla a mí como si yo

fuera Hemingway” (Vila-Matas, 2013: 54). El doble señala “los espejismos de lo vivido, los engaños de lo virtual” (Forest, 2012: 221). Además, en este episodio, se indica la ficción al recurrir al material literario como único recurso de la autonomía del texto. Otro caso es presentado por el doble de un joven Vila-Matas con el que se encuentra en el aeropuerto: “aquel joven, que tenía aire diabólico y cierto aspecto de asesino, se parecía mucho a mí en la época en que escribí *La asesina ilustrada*” (Vila-Matas, 2013: 65). Así como el protagonista busca usurpar la identidad de Hemingway, el joven descrito en este episodio usurpa la realidad de Vila-Matas, con lo que pone de manifiesto la fragmentación del *yo*, puesto que “esta escisión del sujeto de la enunciación se ve amplificada gracias a las relaciones que mantiene el autor-narrador con sus dobles narrativos” (Champeau, 2012: 266). La fragmentación y la duplicación constituyen las dos orientaciones que buscan conformar un sujeto unitario y estable, pero que terminan anulándose una a la otra.

El *doble* evidencia la ficcionalidad y la incapacidad de trazar un *yo* autobiográfico auténtico en la narración. En el mismo sentido, involucra la falta de definición genérica con la que el narrador juega durante toda la novela: “¿Era un impostor o alguien ajeno por completo a mí o yo mismo con unos años menos?” (Vila-Matas, 2013: 65). El doble cuestiona la propia existencia, además: “Al apoyarse en un reflejo del autor o del libro dentro del libro, esta orientación de la inversión del *yo* recuerda a la metáfora del espejo” (Colona, 2012: 103). La imposibilidad de configurarse como un sujeto completo, la fragilidad de la existencia y la fugacidad del tiempo unitario componen la crisis del individuo de la que es resultado el sujeto moderno: “¿Soy conferencia o novela? ¿Soy Thomas Mann o Hemingway?” (Vila-Matas, 2013: 75). En el mismo sentido se encuentra el hecho de la usurpación, como búsqueda de la autodefinición: siempre es un simulacro, pues no alcanza a completarse.

Los ejercicios de duplicación no comportan solamente a Vila-Matas, sino al mismo Hemingway. El narrador tiene un encuentro con el que resulta ser un doble del joven escritor estadounidense. El personaje de Alfonso es un joven exiliado español que mantenía un extraño parecido con Hemingway en su juventud:

[...] iba tal como solía ir muchas veces vestido Hemingway en sus años de juventud [...] y le pregunté si no se había dado cuenta de que él iba vestido

igual que Hemingway [...] y logró sorprenderme al decirme: “Es que soy Hemingway. Yo creía que ya te habías dado cuenta”. (Vila-Matas, 2013: 157)

Con la cita anterior, el narrador no sólo logra explicitar los recursos de ficcionalización de la realidad, sino demostrar que la realidad, en el texto literario, está permeada por la mediación de la escritura. Por ello es que la autoficción vilamatiana pone en tensión todos los recursos de sus obras, que las colocan, de un modo u otro, en la realidad biográfica. La vinculación con el referente extratextual es siempre un recurso discursivo.

Estos elementos convierten al narrador en “una voz que permite construir al yo un lugar discursivo, que le pertenece y no le pertenece al autor [...] Le pertenece como voz figurada, es un lugar donde fundamentalmente se despliega la solidaridad de un yo pensante y un yo narrante” (Pozuelo, 2012: 168). Estos elementos que lo insertan en la autoficción también le permiten poner en entredicho los discursos referenciales y las presunciones de verosimilitud, poniendo de manifiesto la incapacidad de acceder a la veracidad realista mediante, precisamente, los referentes reales.

LA CONSTRUCCIÓN DEL YO FICCIONAL EN *NO VOY A PEDIRLE A NADIE QUE ME CREA*

La literatura de Juan Pablo Villalobos es catalogada generalmente por el humor dentro de sus obras. Sin embargo, su producción literaria no es ajena a la autoficción: su novela más reciente, *Peluquería y letras* (2022), es prueba de ello. En *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016), se narra la historia de Juan Pablo, quien, después de obtener una beca, se va a estudiar un doctorado a Barcelona. Estas intenciones académicas son alteradas por los problemas que Lorenzo —primo de Juan Pablo— tiene con una asociación criminal, problemas que también involucrarán a la novia del protagonista de la autobiografía y a la familia de ambos. La novela se estructura mediante cuatro narradores: Juan Pablo Villalobos, Valentina (novia del protagonista), la madre de Juan Pablo Villalobos (cuyo nombre jamás se menciona) y Lorenzo. Cada uno de estos narradores se hace presente a través de un registro discursivo particular: Juan Pablo se construye bajo el código de la autobiografía, es decir, enuncia desde un *yo*, por lo que autor-narrador-personaje coinciden. Valentina escribe un diario que se alterna con la autobiografía de Juan Pablo. Lorenzo y la madre de Juan Pablo comparten el registro epistolar, pero desde soportes distintos:

mientras Lorenzo redacta cartas para su primo, la madre le envía correos electrónicos. Al mismo tiempo, esta asignación de registros a cada narrador o narradora pone de manifiesto el hibridismo genérico y la heterogeneidad no sólo de formas narrativas características de la novela como género, sino de las técnicas para hacer visibles los procedimientos de dicha hibridación, las cuales son analizadas a continuación.

Otro apunte necesario sobre la construcción de la novela es su carácter intertextual explicitado por el propio autor. Al final del libro, Juan Pablo Villalobos indica que en la novela se hallan fragmentos de “Diario de Escudillers”, de Sergio Pitol, y diálogos provenientes de versos de Alejandra Pizarnik y Oliverio Girondo. A diferencia del vínculo entre *París no se acaba nunca* y *París era una fiesta*, *No voy a pedirle a nadie que me crea* y los textos insertos dentro de él mantienen sólo un vínculo de referencia simple: ayudan a construir el argumento de la novela, pero no lo alteran en sus niveles significantes. Es decir, si bien no afectan a modo de hipotextos, sí nos indican la naturaleza diversa del texto y anuncian, desde la intertextualidad, lo ficcional dentro del relato. Todos estos referentes a otros géneros y procedimientos tienen como punto de partida la autobiografía como archigénero, es decir, como un espacio donde operan dos prácticas narrativas: el pacto de verdad de la autobiografía, las cartas y los diarios, y la estrategia de ambigüedad de la novela autobiográfica (Gasparini, 2012: 181).

El primer narrador presentado en *No voy a pedirle a nadie que me crea* coincide con el del personaje principal y narrador de la autobiografía: “Juan Pablo, ¿no? Asiento. ¿Juan o Pablo?, dice. Las dos cosas, digo, Juan Pablo” (Villalobos, 2016: 18). Asimismo, lo que distingue a este narrador-personaje es la enunciación de la primera persona, que se reconoce como Juan Pablo, y, por lo tanto, es una referencia inmediata al registro autobiográfico, pues se cumple la operación autor-narrador-personaje. Sumado a lo anterior, el carácter factual inherente a la autobiografía se logra mediante la mención de varios datos en torno al autor-narrador: “Me preguntan de dónde soy, dando por hecho que no soy de Guadalajara, quizá porque al estrecharles la mano levante el dedo pulgar hacia el cielo. Digo que de Lagos, que viví ahí hasta los doce años” (Villalobos, 2016: 15). Por tanto, desde el principio, este narrador se presenta como un *yo autobiográfico*, un *yo* estable.

No obstante, tanto el carácter factual como la homonimia autor-narrador-personaje y la estabilidad —principales fuentes de verdad referencial en

la autobiografía— se disipan en el mismo acto narrativo cuando el narrador nos indica que, a diferencia de una autobiografía tradicional, él realizará ciertas modificaciones conscientes de su relato: “prefiero, como dirían los malos poetas, correr un tupido velo sobre ese fragmento de la historia, o, mejor dicho, recurrir aquí y ahora a los servicios de una eficaz y muy digna elipsis” (Villalobos, 2016: 15). Esto, además de implicar la primera interrupción en la historia de Juan Pablo, también es una inserción del aspecto metadiscursivo dentro de la novela. El narrador se sabe compositor de un relato que los involucra a él como narrador y a otros sujetos como personajes, así como un argumento del cual se puede disponer a su voluntad. Además, representa una declaración de principios en torno a la presencia del personaje dentro del esquema que conforma autor-narrador-personaje y, en consecuencia, se presenta la estrategia de la ambigüedad de la autoficción.

La ambigüedad no sólo afecta al estatuto de *verdad* de la *autobiografía*, sino que, al mismo tiempo, hace que la voz del narrador (Juan Pablo) desaparezca dentro de la novela, especialmente por la alternancia entre su relato (carente de verdad) y aquellos otros que refieren los hechos. En este sentido, ésta es la manera en la que se pone en crisis al sujeto presentado inicialmente como *estable* bajo el esquema autor-narrador-personaje del pacto autobiográfico. El narrador Juan Pablo desaparece dentro del relato, del mismo modo en el que el personaje Juan Pablo también lo hace hacia el final de la novela; así lo expresa su novia Valentina, la narradora-escritora de los diarios: “Me preguntó si sabía noticias de Juan Pablo y le dije que no y que, de hecho, Facundo y Christian ya estaban alarmados, que me dijeron que Juan Pablo nunca se había ausentado tanto tiempo” (Villalobos, 2016: 208). Dicha desaparición es anunciada por el narrador mediante la expresión: “Dentro de nada yo seré prescindible” (Villalobos, 2016: 180), que titula uno de los capítulos.

Respecto a la homonimia del autor-narrador-personaje en las conclusiones de Lejeune, Lorena Amaro apunta: “la revisión de muchos textos de esta naturaleza [autobiográfica] le permitía identificar o aislar esta particularidad de la narrativa autobiográfica, que como veremos luego, se ha ido convirtiendo en uno de los aspectos más parodiados y complejos del género” (1994: 326-237).

De hecho, esto ocurre en el apartado autobiográfico de *No voy a pedirle a nadie que me crea*. El personaje principal, que remite al autor y es narrador, juega gradualmente con la veracidad de su discurso, y este juego le da el título a la obra “No voy a pedirle a nadie que me crea” (Villalobos, 2016: 62), un

título basado en el carácter ambiguo de la enunciación de *verdad* dentro de la novela por parte del autor-narrador de la autobiografía. Además, se hace evidente una serie de selecciones constructivas que ayudan al relato a seguir su curso; hay una plena conciencia del personaje-narrador como artífice de una *escritura del yo*, una metatextualidad: “si me pidiera que la matara, o que la secuestrara, que la torturara, que la extorsionara, o que la chantajeara, por decir algo, eso tendría mayor coherencia diegética, considerando los antecedentes” (Villalobos, 2016: 60).

Sumado a lo anterior (la desaparición del personaje-narrador, el juego ambiguo con la veracidad y la metatextualidad), se presenta la estrategia de la *mise en abyme* mediante la escritura de una novela cuya información es escueta en los apartados narrados por Juan Pablo: “Una novela abandonada, por supuesto, como todas las novelas que he intentado escribir hasta ahora. Hasta ahora: porque ahora voy a ir hasta el final y si quiero terminar la novela necesito salvarme, nadie ha vuelto de la muerte para escribir el final de una novela” (Villalobos, 2016: 184).

Esta novela —cuyo nombre no se expresa al comienzo— es lo que termina de unir el relato autobiográfico de Juan Pablo y el diario de Valentina. Más que el personaje-narrador-autor, lo fundamental de *No voy a pedirle a nadie que me crea* es la novela misma en tanto artificio construido por una escritura que pretende referenciar una *verdad* (metatextualidad). El artificio se refiere a sí mismo y no tanto a su autor. Sin embargo, antes de profundizar en ello, debe señalarse cómo el diario y el género epistolar se vinculan con lo autobiográfico en el texto de Juan Pablo Villalobos.

El diario de Valentina presenta marcas genéricas evidentes: la datación de los hechos, el esquema de bitácora, la recapitulación y reflexión de acontecimientos sucedidos con anterioridad, así como el tono confesional e íntimo relacionados con la expresión de una subjetividad particular. Es en este apartado donde los géneros de las *escrituras del yo* están más presentes, donde se hacen más evidentes esas distintas formas narrativas. Por ejemplo, el diario empieza de la siguiente manera: “Estoy segura 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” (Villalobos, 2016: 35); esta primera declaración de principios sobre el diario establece dos cuestiones importantes: 1) el carácter

ficcional (falso) de la escritura del diario, y 2) la relación del diario frente a otras escrituras íntimas no sólo dentro de la novela.

La primera cuestión queda evidenciada en tanto, como lo anuncia la narradora, se da un rompimiento del pacto de verdad: “De acuerdo, escribí dos mentiras. No me comí una mandarina. Ni dos manzanas. Era un decir como decir que me había comido una pera. O una rebanada de piña. En realidad, era un plagio, de los diarios de Silvia Plath, gran comedora de mandarinas” (Villalobos, 2016: 35).

Asimismo, aquí se da el quebrantamiento de la coincidencia entre autor, narradora y personaje. Aunque es evidente lo ficcional del diario que alterna el relato autobiográfico de Juan Pablo, su inclusión sólo reafirma el ejercicio de referencia de la novela hacia la novela misma, porque los escritos “redactados” por Valentina confirman que todo el texto es una experimentación de procedimientos y géneros cuyo eje central es el *espacio autobiográfico* como archigénero. Por ejemplo, en la entrada del lunes 8 se lee: “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” (Villalobos, 2016: 40). De tal modo, puede apuntarse que el autocomentario está presente no sólo en lo narrado por Juan Pablo, sino también en lo escrito por Valentina y el resto de los narradores-autores de los otros textos.

La segunda cuestión —la relación del diario frente a otras escrituras íntimas— proviene del hecho de que el diario sea escrito por una mujer, Valentina, cuando en la tradición literaria occidental —sobre todo del siglo XIX— el diario fue un género asociado a las autoras por ser de carácter más íntimo, mientras las grandes e importantes autobiografías, destinadas a circular públicamente, fueron escritas por hombres, cuyas historias importaban a una nación. Silvia Hégéle escribe: “en la noción de secreto —muy asociado a la práctica diarística— también subyacen elementos de las esferas concernientes a la oposición entre lo masculino y lo femenino” (2018: 278). Respecto al diario, Lejeune escribió que sólo eran “una serie de rastros fechados” frente al relato retrospectivo e histórico que implicaba la autobiografía (1994: 27). La conciencia genérica, no sólo literaria, en *No voy a pedirle a nadie que me crea* puede leerse en el siguiente fragmento: “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” (Villalobos, 2016: 179). De este modo, también desde las entradas del diario

de Valentina hay una confirmación de lo artificial de la novela: “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” (Villalobos, 2016: 179).

La oposición diario-autobiografía dentro del argumento de la novela ocurre cuando Valentina se entera de la novela de Juan Pablo:

Por supuesto, Juan Pablo no estaba escribiendo un diario, esa forma menor de la literatura que tanto desprecia, aunque jamás me lo haya dicho. Para no ofenderme y para no interferir con mis intereses académicos. Pero estaba escribiendo otra cosa. Una novela. Una novela autobiográfica. (Villalobos, 2016: 199)

En este punto del diario, el relato autobiográfico comienza a tener menor presencia, Juan Pablo desaparece de manera paulatina y Valentina decide usar la novela —que ostenta el nombre de *No voy a pedirle a nadie que me crea*— como método de búsqueda: “No voy a pedirle a nadie que me crea, se llamaba su novela. Se llama. No voy a pedirle a nadie que me crea” (Villalobos, 2016: 199)”. La metatextualidad funciona para cuestionar la veracidad de cualquiera de las escrituras del *yo* —especialmente la autobiografía de Juan Pablo— y reafirmar al diario como un medio más idóneo para la evocación de la *verdad*. En la entrada del jueves 13 de enero del diario se lee nuevamente la oposición del diario y la autobiografía:

¿Los autores no utilizan su propia vida y experiencia para convertirlas en ficción? Hasta donde sé, las novelas son eso, ficción. No me vas a pedir que le crea a Juan Pablo sólo porque me promete que todo es verdadero. ¿No crees que si quisiera dejar un testimonio escribiría un diario? (Villalobos, 2016: 203)

De este modo, mediante la oposición, en la novela se demuestra el mayor grado de verdad que presenta el diario frente a la autobiografía:

Me puse a pensar en las inconsistencias de la novela de Juan Pablo que había descubierto hasta ese momento, el cambio de nombre de la perra, la apariencia del pakistaní, el número de hermanas de Laia, eran tres detalles que demostraban que en esas páginas había una novelística, que Juan Pablo actuaba consciente de los mecanismos de la autoficción. (Villalobos, 2016: 222)

El señalamiento de las inconsistencias, lo ambiguo de la autoficción, le resta capacidad de enunciar la verdad a la autobiografía de Juan Pablo. Por tanto, si con la desaparición del narrador-personaje —cuyo referente es el autor— se rompía el esquema de la homonimia, con la oposición de la autobiografía contra el diario, el pacto autobiográfico queda desplazado, pues, como lo escribe Valentina, no hay intenciones de crear vínculos con una realidad factual extraliteraria de la cual el *pacto de verdad* pueda sostenerse. Lo que demuestra el diario de Valentina, en otras palabras, es lo ficcional en el relato de Juan Pablo y, en última instancia, la imposibilidad de alcanzar esa verdad por medio de procedimientos literarios, lo cual también es asentado mediante el análisis textual del escrito de Juan Pablo: “El subrayado empezaba: ‘Rique me llamó por teléfono y dijo: ven a mi despacho mañana a primera hora. Quedamos de vernos a las ocho en su oficina del Paseo de San Juan’” (Villalobos, 2016: 206).

Sin embargo, la oposición autobiografía-diario no es la única dentro de *No voy a pedirle a nadie que me crea*, ni tampoco los únicos registros discursivos. Como se apuntó anteriormente, Lorenzo y la madre de Juan Pablo usan la forma de la epístola: el primero mediante cartas y la segunda con correos electrónicos. En el caso de los correos de la madre de Juan Pablo, se evade el uso de la primera persona, en su lugar, se utiliza la tercera persona dirigiéndose a una segunda: “Querido hijo, tu madre espera que este correo te encuentre ya instalado y recuperado del cansancio del viaje. No vayas a pensar que tu madre se ha vuelto loca y se va a poner a escribirte todos los días ahora que vives en Europa” (Villalobos, 2016: 29). Estos correos electrónicos, del mismo modo que el diario de Valentina y las cartas de Lorenzo, nos dan más información sobre la vida de Juan Pablo, es decir, enmarcan muchas de las acciones realizadas por el protagonista u ofrecen una explicación de éstas, lo cual evidencia lo incompleta que está la autobiografía de Juan Pablo dentro de la novela.

En oposición con los correos de la madre, las cartas del primo Lorenzo enuncian desde una primera persona y, en comparación con los demás registros de la novela, hacen énfasis en el tiempo de escritura y lectura de lo escrito: “Supongo que si estás leyendo esta carta es porque te llegó, llámame en chinga, al teléfono que te voy a poner al final para que yo sepa que ya está abierto el canal de comunicación” (Villalobos, 2016: 66). Asimismo, las cartas son paradigmáticas al mostrar la fragmentación temporal entre lo escrito y la lectura, debido a que son leídas a destiempo, pues Lorenzo muere en el primer

capítulo de la autobiografía de Juan Pablo. Si la alternancia entre diario y autobiografía vislumbraba la fragmentación del argumento completo, las cartas y los correos electrónicos demuestran que a cada registro le corresponde un tiempo de recepción. Así como el *pacto autobiográfico* se basa en un momento de lectura, del encuentro con el lector, las cartas y el correo se supeditan al tiempo de entrega. Así, se hace evidente el desorden cronológico que implica el discurso de la autoficción dentro de la novela.

La oposición entre las cartas y los correos ocurre en el sentido del tiempo de cada registro: el contenido de las cartas de la madre es paralelo al relato autobiográfico, incluso, añade información sobre la vida de Juan Pablo en Barcelona: “Primero, que Juan Pablo y Valentina han terminado. Y segundo, que ahora mi hijo tiene una novia catalana de una familia europea de abolengo” (Villalobos, 2016: 97). En cambio, la primera carta de Lorenzo es el último registro que aparece en la primera parte de *No voy a pedirle a nadie que me crea* y su contenido versa sobre las causas de todo lo que Juan Pablo narra en su texto, es decir, presenta un desfase en relación con el resto de textos, relatos y narradores del libro al narrar hechos anteriores al relato principal: “Hace dos semanas de cuando estoy escribiendo esta carta, para que me entiendas, no dos semanas de ahora que la estás leyendo, porque no sé cuándo la vas a leer, espero que sí la estés leyendo, ¿sí te llegó la carta?” (Villalobos, 2016: 129). La forma de la epístola, en un sentido más tradicional, es anacrónico frente al correo electrónico y la autobiografía, de ahí la descolocación temporal respecto a ellos. En cambio, los correos de la madre son lo último que se lee en el libro a modo de epílogo y son el único medio de información acerca de la desaparición de Juan Pablo, como autor-narrador-personaje, y de Valentina, quien también interrumpe su diario.

En el epílogo también se vuelve a mencionar la novela dentro de la novela como un objeto perdido, no sólo entre los registros, sino también en la historia relatada: “[...] que las supuestas pruebas que tenía, una novela que según esto tú estabas escribiendo y donde contabas todo lo que había pasado, nunca las ha mostrado, dice que se las robaron” (Villalobos, 2016: 229). De tal modo, el proyecto autobiográfico presentado desde un principio, una vez leído por Valentina y referido como algo *no real* por la madre, se convierte en una autoficción. Philippe Gasparini escribe: “La ficcionalización del ‘yo’ obtiene su legitimidad, no de su modernidad, sino, al contrario, de la existencia de una larga tradición histórica en la que Colonna convoca a Luciano y Apuleyo”

(2012: 179); por tanto, el procedimiento en torno a la construcción del *yo autoficcional* en el relato de Juan Pablo consiste en referenciar y hacer evidente el uso de una tradición de las *escrituras del yo* mediante el trastocamiento de dicha tradición: hacer el desmantelamiento de los artefactos que construyen el estatuto de verdad.

Al mismo tiempo, esta construcción de un *yo ficcional* implica el desplazamiento —mas no anulación— del *yo autobiográfico* presentado en la primera parte de *No voy a pedirle a nadie que me crea*. Anna María Guasch escribe: “el relato autobiográfico tiene la habilidad de producir, desde el punto de vista performativo, un mayor efecto de sujeto y consiguientemente, un mayor efecto de verdad, más allá de la ficción” (2021: 253); en *No voy a pedirle a nadie que me crea* se pierden los sujetos y, al no haber un efecto de sujeto *autobiográfico*, no hay un efecto de *verdad*. En cambio, se construye un *yo autoficcional* y se logra mediante desplazamientos y alteraciones del *pacto autobiográfico* y no suprimiéndolo y, como consecuencia, se genera un *pacto ambiguo*. A saber, se necesita hacer evidente cada procedimiento que refiera a la tradición, lo cual, paradójicamente, convierte al sujeto y al esquema autor-narrador-personaje como elementos sustanciales.

En la novela de Juan Pablo Villalobos, el argumento es atravesado por varios registros discursivos que son históricos: la autobiografía, el diario y la epístola. Todos estos discursos desplazan cada elemento del llamado *pacto biográfico*, y en ese desplazamiento la reflexión metatextual y metaliteraria se hacen presentes más como productos que como estrategias. Además, al confluir todos estos registros, nociones como *la verdad* o *el tiempo* en el relato autobiográfico son puestos en crisis. Dicha crisis del género o modo de narración inserta la novela al corpus literario contemporáneo que, lejos de trabajar bajo el esquema de un género, se preocupa más por sus herramientas y recursos, y adopta una postura respecto a una tradición.

CONCLUSIÓN

Tanto en *París no se acaba nunca* como en *No voy a pedirle a nadie que me crea* existe una conciencia sobre los recursos constructivos de la ficción por parte de los narradores. El narrador de la novela de Vila-Matas, por ejemplo, conoce las implicaciones de trasladar la *realidad* y su práctica de la conferencia al ámbito textual y, por tanto, al proceso de la escritura: “Al saber que iban a

convertirse en material literario, los asistentes a aquella conferencia me lanzaron miradas desafiantes (para censurar mi atrevimiento) o bien de angustia ante la incómoda perspectiva de verse pronto convertidos en personajes de un relato” (2003: 14).

En el caso de la novela de Villalobos, Valentina se concibe como personaje dentro de la novela de Juan Pablo (*No voy a pedirle a nadie que me crea*) y se puede leer de la siguiente manera: “yo existo, aunque, la verdad, Juan Pablo no hable de mí, soy como un personaje secundario de la novela” (Villalobos, 2016: 21).

Dicha conciencia sobre el texto como una “realidad construida” está atravesada por el sentido del humor, específicamente por la ironía alrededor del atributo de *verdadero* de la autobiografía. Como se ha revisado, la ironía resulta fundamental en *París se no acaba nunca*, no sólo por las pretensiones del personaje y sus métodos para lograr sus objetivos, sino también por la disposición de los distintos registros en torno a la construcción de un efecto de verdad: “¿Es que existe realmente lo real? ¿De verdad se puede ver algo de verdad? Sobre la realidad, yo opino como Proust, que decía que por desgracia los ojos fragmentados, tristes y de largo alcance, tal vez permitirían medir las distancias, pero no indican las direcciones” (Vila-Matas, 2003: 15).

En el caso de la novela de Villalobos, la ironía recae en la afirmación que titula la novela: “No voy a pedirle a nadie que me crea” es una afirmación que elude también el efecto de verdad y se presenta continuamente en la novela desde los distintos narradores.

La definición de la *autoficción* frente a la *autobiografía* resulta paradójica, como se anunció desde el inicio del presente texto, en tanto que no anula los elementos que erigieron a la autobiografía como un género, ya que depende de esos mismos elementos para su configuración. No obstante, el trastocamiento y desplazamiento de cada pilar fundamental del género autobiográfico a favor de la constitución de un *yo autoficcional* evidencia una serie de procedimientos que ayudan a distinguir la manera en la que operan estas dos formas narrativas. Este trastocamiento y desplazamiento se expresa en términos de una crisis, no sólo del *pacto autobiográfico*, sino también de las formas de la obra literaria y de sus técnicas compositivas, que van desde la intertextualidad como elemento constructivo a la exploración en distintos registros discursivos para construir el *efecto* de sujeto.

Bajo este entendido, la construcción de la autoficción en *París no se acaba nunca* abarca recursos como el doble que cumple tanto la función de hacer evidente una ficción como poner en crisis dos modos de existencia: la textual y extratextual. Esta duplicidad se expresa también en términos del doble registro: la conferencia y la novela. El hibridismo genérico, por otro lado, es parte fundamental en la composición del argumento de *No voy a pedirle a nadie que me crea*, debido a la información que otorga cada texto acerca del protagonista a pesar de provenir de géneros distintos y de la progresiva desaparición del sujeto autobiográfico. Estos aspectos —como se ha estudiado en estas páginas—, al tener como fin la realización de un relato autoficcional, ponen en primer plano los procedimientos narrativos, las preocupaciones en torno al *yo*, así como una experimentación lograda gracias a la tradición moderna acerca de la escritura autobiográfica. Adicionalmente, el modo de presencia de los caracterizadores de la autoficción en estas dos novelas muestra uno de los elementos fundamentales en cuanto a la caracterización del género y es el *efecto autoficcional*.

Finalmente, el análisis de los procedimientos estructurales de la autoficción en *París no se acaba nunca* y *No voy a pedirle a nadie que me crea* ha permitido evaluar las tensiones discursivas entre el *yo textual* y el *yo referencial*, a partir de la crisis de representación y conformación del sujeto. Los elementos de los que se sirve el texto autoficcional develan la búsqueda de afirmación de un autor que se presumía muerto a finales de 1960. Las múltiples formas de ocultación del sujeto, no sólo se revelan como intentos de autoafirmación del *yo*, sino como formas agónicas de la búsqueda del personaje, que oscila entre su desaparición y afirmación en materiales literarios, pues el excedente biográfico se pierde, precisamente, en los ejercicios de su recuperación.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberca, Manuel (2015), “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, *Cuadernos del CILHA*, vol. VII, núms. 7-8, pp. 115-127, disponible en [<https://www.redalyc.org/pdf/1817/181720523003.pdf>], consultado: 29 de septiembre del 2023.
- Alberca, Manuel (2012), “Las novelas del yo”, en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco Libros, pp. 123-149.
- Amaro, Lorena (2018), *La pose autobiográfica*, Santiago, Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

- Casas, Ana (2014), “La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales”, en Ana Casas, *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid, Iberoamericana, pp. 7-22.
- Casas, Ana (2012), “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual”, en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco Libros, pp. 9-42.
- Champeau, Geneviève (2012), “El autor en el texto. A propósito de *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías”, en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco Libros, pp. 261-281.
- Cohn, Dorrit (2009), “Vidas ficcionales versus vidas históricas”, María Stoopen (coord.), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, traducción de Francesca Angiolillo, México, Facultad de Filosofía y Letras-Dirección General de Asuntos de Personal Académico-Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 421-444.
- Colonna, Vicent (2012), “Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)”, en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco Libros, pp. 85-122.
- Darrieussecq, Marie (2012), “La autoficción, un género poco serio”, en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco Libros, pp. 65-82.
- Doubrovsky, Serge (2012), “Autobiografía/verdad/psicoanálisis”, en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco Libros, pp. 45-64.
- Forest, Philippe (2012), “Ego-literatura, autoficción, heterografía”, en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco Libros, pp. 211-235.
- Gasparini, Philippe (2012), “La autonarración”, en Ana Casas, *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco Libros, pp. 177-210.
- Genette, Gérard (1993), *Ficción y dicción*, traducción de Carlos Manzano, Barcelona, Lumen.
- Genette, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus.
- Guasch, Anna María (2021), “La autobiografía como des-figuración del yo autobiográfico: los casos de Mary Kelly y Sol LeWitt”, en *Derivas. Ensayos críticos sobre arte y pensamiento*, Madrid, Akal, pp. 249-268.
- Hégéle, Silvia (2018), “Diario íntimo, ¿una escritura del silencio?”, *Revista Travesías*, vol. XII, núm. 1, pp. 277-288, disponible en [<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8093301.pdf>], consultado: 12 de septiembre del 2023.
- Lejeune, Phillipe (1994), “El pacto autobiográfico”, en *El pacto autobiográfico y otros textos*, Madrid, Megazul-endymion, pp. 49-88.

- Pozo, Alba del (2009), “La autoficción en *París no se acaba nunca* de Enrique Vila-Matas”, 452 °F. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 1, pp. 89-103, disponible en [<https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/10743/31776>], consultado: 12 de septiembre del 2023.
- Pozuelo, José María (2012), “Figuración del yo’ frente a autoficción”, en Ana Casas (comp.), en *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco Libros, pp. 151-173.
- Ródenas, Domingo (2012), “La novela póstuma o el mal de Vila-Matas”, Ana Casas (comp.), en *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco Libros, pp. 306-326.
- Rosell, Carmen (2015), *Recorridos performativos y vectores intertextuales. La representación del espacio literario en París no se acaba nunca, de Enrique Vila-Matas*, tesis de maestría en Artes, Atlanta, Georgia State University.
- Vila-Matas, Enrique (2013), *París no se acaba nunca*, Barcelona, Seix Barral.
- Villalobos, Juan Pablo (2016), *No voy a pedirle a nadie que me crea*, Barcelona, Anagrama.

FREDDY CARRERA SILVA: Es licenciado en Letras Hispánicas por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa (UAM-I), y especialista en Literatura Mexicana del Siglo xx por la Universidad Autónoma Metropolitana, en donde actualmente es maestrante. Ha participado en diversos congresos presentando ponencias sobre la literatura urbana mexicana y la presencia de la violencia y la memoria en la narrativa latinoamericana.

PAULINA ALEJANDRA VELÁZQUEZ: Es egresada del Centro de Educación Artística “Diego Rivera” con especialidad en Literatura y licenciada en Letras Hispánicas por la UAM-I, en donde cursa la maestría en Teoría Literaria. Ha participado en diversos congresos con ponencias en torno a la narrativa española de los siglos XIX, XX y XXI.

D.R. © Freddy Carrera Silva, Ciudad de México, enero-junio, 2025.

D.R. © Paulina Alejandra Velázquez, Ciudad de México, enero-junio, 2025.