



Las formas errantes: elementos compositivos móviles en dos novelas de Juan Pablo Villalobos.

Wandering forms: mobile compositional elements in two novels by Juan Pablo Villalobos.

DOI: 10.32870/sincronia.axxvii.n83.13b23

Jesús Adalberto Campaña Fimbres

Universidad de Sonora (MÉXICO)

CE: jesus.c.fimbres@gmail.com / ID ORCID: 0000-0002-6258-8204

Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

Recibido: 26/01/2023

Revisado: 23/03/2023

Aprobado: 17/04/2023

RESUMEN

No voy a pedirle a nadie que me crea (2016) y *La invasión del pueblo del espíritu* (2020) son dos de las novelas más recientes del escritor jalisciense Juan Pablo Villalobos. Una de las características que une a dos obras que en apariencia se presentan diversas es la vena errante que envuelve la propuesta ético-estética de las novelas. Este artículo pretende analizar cómo, a partir de los elementos formales que componen ambas obras, se propone una lectura errante, en oposición al orden establecido y en contra del encasillamiento estético. La errancia, entendida como un fenómeno sociológico, aterriza en las obras a la literatura, que adopta sus elementos desde diferentes planos, trascendiendo sus límites. La hibridación genérica y su parodia en *No voy a pedirle...* y el tratamiento del presente en *La invasión...* se presentan como algunas de las formas en que se resignifican las nociones de la errancia.

Palabras clave: Errancia. Oposición. Hibridación genérica. Parodia.

ABSTRACT

No voy a pedirle a nadie que me crea and *La invasión del pueblo del espíritu* are two of the most recent novels by the Mexican writer Juan Pablo Villalobos. One of the characteristics that unites two works that appear to be diverse is the wandering vein that surrounds the ethical-aesthetic proposal of the novels. This article aims to analyze how, based on the formal elements that make up both works, a wandering reading is proposed, in opposition to the established order and against aesthetic



pigeonholing. Wandering, understood as a sociological phenomenon, lands in the works of literature, which adopts its elements from different planes, transcending its limits. The generic hybridization and its parody *No voy a pedirle...* and the configuration of the narrator in *La invasión...* are presented as some of the ways in which some notions of wandering are resignified.

Keywords: Wander. Opposition. Generic hybridization. Parody.

La literatura mexicana, específicamente publicada a lo largo del siglo XXI, ha explorado múltiples formas y se ha encaminado por diferentes derroteros que la vuelven diversa, compleja y sugerente para su estudio. Entre las múltiples tendencias e inclinaciones estéticas, la literatura relacionada con el humor, ya sea como tono dominante o como una herramienta que forma parte de un proyecto artístico más grande, es una de las ramificaciones de la literatura mexicana más diversas, a pesar de que la tradición crítica no se encuentra tan enriquecida en cuestiones de estudio como otras tendencias críticas.

Es decir, tradicionalmente los estudios literarios en México se han inclinado en mayor medida por expresiones literarias relacionadas con temas de carácter más bien solemnes¹. Sin embargo, la literatura que no pretende adoptar los rasgos o temas “importantes” o “trascendentales” desde un tono que podría considerarse solemne o conscientemente trascendental, no había sido acogida de la misma manera por parte de la crítica. A pesar de que dicho aspecto ha cambiado en la última década con la aparición de estudios sobre obras que se relacionan con lo no solemne o lo no serio, la sistematización de su estudio que permitiría consolidar una tradición crítica sobre este tipo de literatura, como sus alcances éticos y estéticos, está lejos de completarse.

En este plano de escritura no solemne que se aparta conscientemente de lo trascendental y se inclina más a lo poco serio que a las convenciones del arte y de la literatura graves, se encuentra la obra novelística del escritor mexicano Juan Pablo Villalobos. La variedad de obras literarias del autor reúne los suficientes elementos para poder detectar sus principales características. Su novelística, que consta de seis publicaciones, transita con comodidad entre la teorización sobre el



humor, los tonos relacionados con él, los temas poco solemnes y la errancia, un rasgo sumamente relacionado con el carácter rebelde en oposición al orden establecido característico de la poética novelística de Villalobos. La errancia podría considerarse fundamental en su narrativa, tanto en lo estructural y lo formal como en la representación de diferentes aspectos de la composición de las obras. Es decir, en la novelística de Villalobos se adoptan y se resignifican algunas nociones de la errancia desde la trinchera ético-estética.

La errancia, entendida como un fenómeno sociológico que se opone al orden y al ejercicio de poder, a través del movimiento en los márgenes y el nomadismo, es uno de los pilares en la poética del autor. Tomando en cuenta que la errancia aparece en su novelística de distintas formas, este estudio dedica especial atención a la manera en que el discurso, la forma y los aspectos estructurales de la novela adoptan y resignifican algunas nociones de la errancia para representarlas desde su trinchera ético-estética. Para llevar a cabo dicho objetivo, se propondrá una definición de trabajo de la errancia con el objetivo de ampliar su significación comúnmente relacionada con el movimiento. Posteriormente, se analizarán dos novelas del autor mexicano, *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016) y *La invasión del pueblo del espíritu* (2020), enfatizando las características que dotan a las obras de Villalobos de un carácter errante, especialmente en aspectos formales y estructurales, con la intención de señalar y analizar en su obra la errancia como uno de los elementos pilares dentro de su poética narrativa.

Precisiones sobre el concepto de errancia

Dos de las formas en que se suele asociar el término *errar* implican error y movimiento constante: el que erra, ya sea porque cometa algún error o se mueve constantemente, suele apartarse de lo normado, ya que a que ambas asociaciones representan una oposición al orden. La errancia no solamente se limita al error o al movimiento de un agente o un sujeto en un espacio establecido. Raymond Depardon (2005) entiende el fenómeno como un estado libre del sujeto, pues “deja de lado el tema, la historia, la leyenda, el mito, el periodismo, la información” (pp. 86-87). Entonces, la



definición de errancia conlleva implicaciones que plantean alteraciones en la percepción de realidad de los sujetos.

Para Maffesoli (2005) la errancia y el sedentarismo son codependientes; es decir, la existencia de oposiciones entre ambos fenómenos es necesaria para que pueda distinguirse. Las características relacionadas con la errancia, como el movimiento, el error, la pérdida de lo material, la oposición a la norma, entre otros rasgos, pueden ser apropiados y resignificados por diversas disciplinas, como la literatura.

En el campo literario, la representación de la errancia puede aparecer en distintos niveles que se relacionan con su resignificación, tanto en cuestiones temáticas como en aspectos compositivos: el plurilingüismo en la narrativa o la hibridez genérica podrían ser muestras de dichas manifestaciones. Un ejemplo de ello es el estudio de Christine Orobítg (2015, p. 94), en su análisis de la errancia en *Don Quijote*, donde se aproxima al fenómeno desde el aspecto estético, afirmando que “la errancia supone una libertad respecto a los modelos, un vagabundeo y un juego con los códigos”, relacionando, entre otras cosas, la errancia con la experimentación literaria de Cervantes.

La relación errancia-literatura evoca la teoría bajtiniana de la novela. En *Teoría y estética de la novela* Mijaíl Bajtín (1989) establece una gran diferencia entre el género poético y el novelesco, debido a que la poesía se desarrolló “en la corriente de las fuerzas unificadoras, centralizadoras, centrípetas”, mientras que la novela y sus géneros literarios se formaron de manera marginal, “alrededor, en la corriente de las fuerzas descentralizadoras, centrífugas” (p. 90). Al mismo tiempo que los principales géneros poéticos buscaban el orden, lo centralizado y las delimitaciones formales, la novela, al margen, cargaba con predicaciones opuestas, como la descentralización de “la vida ideológica-verbal” (p. 90). Por lo que poseen un carácter subversivo si se contrasta con los géneros poéticos

Frente al orden que implica una sola voz, oficial y normada, del hablante poético, lo novelesco aglomera una pluralidad de lenguajes que “estaba[n] orientado[s], de manera paródica y polémica, contra los lenguajes oficiales de la contemporaneidad” (Bajtín, 1989, p. 91). El carácter de oposición y rebeldía que adopta la novela posee una estrecha relación con las diferentes acepciones



que comprende el concepto de la errancia, como sus rasgos móviles y la oposición al orden establecido, cuya posición de poder se encuentra en el centro. Las características tanto estructurales como temáticas de la novela son sumamente significativas, ya que operan de una manera similar a lo que representa sociológicamente el ejercicio de la errancia, de acuerdo a Maffesoli.

A la par del plurilingüismo en la novela, como oposición a las fuerzas centrípetas que señala Bajtín, existe otra característica fundamental que podría asociarse a la manera en que funciona la errancia: la hibridación genérica. De acuerdo con Bajtín, la novela es el terreno propicio para la experimentación genérica, ya que facilita estructuralmente la confluencia de diversos géneros discursivos, novelescos y literarios: “permite la incorporación a su estructura de diferentes géneros, tanto literarios (novelas, piezas líricas, poemas, escenas dramáticas, etc.), como extraliterarios (costumbristas, retóricos, científicos, religiosos, etc.)” (1989, p. 138). La novela, al poseer como pilares constitutivos al plurilingüismo y a la hibridez genérica representa una oposición al carácter unificador y ordenado del género lírico. La flexibilidad de diversos géneros, tonos, lenguajes, entre otros aspectos, hacen a la obra narrativa una construcción proteica, escurridiza y poco encasillable. Tomando en cuenta dicho carácter, la errancia tiene cabida dentro del análisis estructural de obras literarias, debido a que posee similitudes con algunos de los rasgos que Bajtín detecta en la novela, como las intercalaciones de lenguajes y géneros tanto literarios como extraliterarios, que se encuentran relacionados con el cambio continuo, la renuncia al encasillamiento, el arraigo y desarraigo, por mencionar algunos ejemplos.

Como se puede ver, la errancia tiene un alcance considerablemente amplio, pues sus características fundamentales pueden ser retomadas por diferentes disciplinas, tanto sociológicas como artísticas. Ejemplo de ello es la manera en que las propuestas sobre la errancia de Maffesoli y Depardon se relacionan con la teoría bajtiniana de la hibridez genérica. Ambas visiones, aunque centradas en diferentes objetos de estudio y disciplinas, poseen perspectivas afines que permiten la instrumentalización de la teoría literaria y la sociológica al analizar la presencia de la errancia en textos narrativos, en cuyo caso puede decirse que tanto la novela como el sujeto errante son entes



opositores a cierto orden establecido. Debido a ello, la errancia será entendida como un concepto que abarca diferentes aspectos sociológicos y literarios presentes en la composición de una obra. En el caso particular de las dos novelas de Juan Pablo Villalobos, el concepto de errancia está presente en varios de sus elementos compositivos. Es decir, atraviesa múltiples niveles, estructurales y temáticos, en las novelas del autor. Se presenta de manera explícita e implícita, a tal grado que es posible hablar de la errancia como un elemento fundamental de la poética narrativa del autor.

No voy a pedirle a nadie que me crea o el caleidoscopio novelesco: hibridación genérica y parodias de géneros narrativos

No voy a pedirle a nadie que me crea (2016) es una de las obras más representativas de Juan Pablo Villalobos. Galardonada con el premio Herralde de Novela, es el texto novelístico que le dio a su trayectoria más difusión en la literatura hispanoamericana contemporánea. Un resumen del material anecdótico de la novela podría ser el siguiente: un estudiante de literatura, Juan Pablo Villalobos, con aspiraciones a estudiar un doctorado en Barcelona, se ve involucrado, en contra de su voluntad, en un problema que involucra a la mafia y a la política española. Las decisiones relacionadas con sus aspiraciones académicas, de manera hiperbólica, se ven influenciadas por lo que le dictan los delincuentes, a tal grado de decidir por él la línea de investigación de su tesis doctoral. Su vida de migrante con objetivos académicos se ve trastocada, pues termina, de manera contraria a lo que buscaba, volviéndose cómplice de la mafia.

Una de las características principales de la novelística de Villalobos es la hibridación genérica. En *No voy a pedirle a nadie que me crea* dicho rasgo es llevado a un nivel más sofisticado que en sus anteriores publicaciones², pues la hibridación de diferentes formas y géneros narrativos y discursivos logran formar un caleidoscopio cuyo motivo principal es la asociación con un discurso errante implícito en su narrativa.

Una de las principales formas narrativas que se manifiestan es, sin duda, la novela autoficcional. Como se comentó anteriormente, el personaje principal posee el mismo nombre que el autor, Juan Pablo Villalobos, quien al igual que el escritor, estudió literatura y, posteriormente, se



mudó a Barcelona para estudiar un doctorado. Es decir, el Juan Pablo personaje y el autor están relacionados por algunos rasgos biográficos particulares que crean la ilusión de que ambos, personaje y persona, son el mismo sujeto, como se puede ver en el siguiente fragmento de la obra:

Juan Pablo, ¿no? Asiento. ¿Juan o Pablo?, dice. Las dos cosas, digo, Juan Pablo. Tu primo nos contó que te vas a vivir a Europa, *Juan Pablo*, dice el que parece el jefe. Si no te vas a ir a vivir a Europa, si tu primo fue tan pendejo como para echarnos mentiras, de una vez nos dices y se los carga la chingada a los dos, en vez de nomás a uno (Villalobos, 2016, p. 22).

Como algunos de los acontecimientos que le suceden al personaje no concuerdan con la vida del autor, el género que más se acerca a las características que la novela presenta es la autoficción³.

La definición y encasillamiento de la autoficción como género es sumamente complicada, ya que posee diferentes rasgos que, como mínimo, la podrían definir como una forma narrativa inasible y fluida. Ana Casas (2012) reflexiona sobre el fenómeno, tomando en cuenta los principales problemas a los que se enfrenta la teoría literaria al tratar de esbozar los límites del género, de la siguiente manera:

El propio término autoficción alude, pues, a un hibridismo que admite todas las gradaciones y, por ello, resulta extremadamente lábil como concepto. Bajo él encuentran acomodo textos de muy diversa índole, que tienen en común la presencia del autor proyectado ficcionalmente en la obra (ya sea como personaje de la diégesis, protagonista o no, o como figura que irrumpe en la historia a través de la metalepsis o la *mise en abyme*). (p. 11).

Si se toma en cuenta que una de las principales características de la autoficción es, precisamente, su hibridismo, como afirma Casas, resulta sugerente su inclusión en la novela, pues, como se ha comentado anteriormente, *No voy a pedirle...* aglomera un caleidoscopio relacionado con el movimiento constante, tanto en aspectos temáticos como compositivos. La errancia, entonces, se resignifica en la obra incluso en la propia elección de un tipo de novela, como es la autoficcional, cuya propia definición no se encuentra aún delimitada, ya que dialoga con aspectos de la



autobiografía y la novela autobiográfica. Es decir, considerando que la novela juega con la errancia y se apropia de algunas características fundamentales de ella, se llevan al límite las fronteras entre la realidad y la ficción, posicionando a la obra en una línea gris entre ambos géneros narrativos. Como postura, no será encasillada, incluso en la propia definición del género elegido para narrar una parte de la obra.

Además de los diferentes juegos que la obra emplea en relación con el género autoficcional, posicionándose como una obra, por lo menos, problemática al momento de definir, la situación se complejiza al agregar otro género como forma narrativa: la novela negra. Como se comentó anteriormente, Juan Pablo se ve involucrado en una situación de vida o muerte: un grupo delictivo le impone, bajo amenaza, el papel intermediario entre ellos y un integrante del poder político español, de quien buscan conseguir dinero. Su primo, quien se ha ganado la fama de vividor, decide incluirlo para salvar su vida, ya que se entera que el personaje principal iría a Barcelona a estudiar un doctorado. Debido a eso, la obra adquiere tonos relacionados con la novela negra, como en la utilización de algunas atmósferas características y la instrumentalización de un lenguaje soez por parte de los integrantes del crimen organizado. Por ejemplo, en el siguiente fragmento es posible ver cómo se adoptan algunas características del género:

Mi ingenuidad en materia de negocios era tan grande que no sabía que se celebrarían reuniones de inversionistas en sótanos de table dance y con uno de los socios amarrado a una silla al más puro estilo secuestro. Mi primo me saludó con un movimiento de las cejas: tenía el resto del cuerpo atado por un mecate ... Eran dos, más mi primo. Estaban bien chaparros, como diría mi madre, y lucían panzas embarazadas de cerveza y mucho gel en sendos peinados barrocos, casi churriguerescos, pero con un par de pistolas⁴ (Villalobos, 2016, pp. 18-19).

Juan Pablo, al asistir a la reunión que su primo convoca con motivo de una inversión, es engañado para, posteriormente, verse involucrado en una pugna entre dos organizaciones que cometen actos ilícitos. La elección de espacios sumamente marginales, como a los que asiste, además de comentar



que hay armas presentes y la iluminación de la luz roja, saturan la escena de elementos utilizados en la novela negra, a tal punto de que el narrador, o sea Juan Pablo, es consciente de que la atmósfera es propia del género literario y de sus convenciones. Es como si su historia atendiera a un cliché, como alcanza a sugerir en el siguiente fragmento: “El sótano estaba lleno de cajas, había un foco rojo que colgaba del techo y que resultaba francamente redundante” (p.19). El personaje, quien por su formación académica y algunas afirmaciones donde confiesa su deseo de escribir una novela, parece conocer el género novelesco en el que se desarrolla una parte de *No voy a pedirle a nadie que me crea*.

El exceso de elementos de la novela negra y la consciencia de ello acentúa, de alguna manera, el control de los tonos y características de las tradiciones a las que se inclina y la tendencia de la novela al salto entre convenciones. Se podría decir que en *No voy a pedirle...* al presentar distintos géneros narrativos, sobresale su carácter errante que busca el movimiento y el cambio, incluso en sus elementos compositivos. El tratamiento de la hibridación genérica, como se puede ver en los tonos y atmósferas relacionadas con diferentes tradiciones literarias, posee puntos de encuentro con la presentación de personajes errantes, como es el caso de Jimmy o, en un momento, Valentina, además de que representa un espacio errante, como se verá en el siguiente capítulo.

La parodia de la autoficción y la novela negra: desestabilización de los límites genéricos

La hibridación genérica tiene un papel fundamental en la creación de significados de errancia tanto en aspectos éticos como estéticos. La errancia se posiciona en el polo opuesto del orden y control y, por tanto, las características estéticas, como la hibridación, adquieren, al entrar en contacto con la errancia, un significado similar en *No voy a pedirle...* Sin embargo, en la construcción de la obra se emplea otro mecanismo que posiciona a la novela en una tradición poco solemne en aspectos estéticos: la parodia⁵. En la narración se adoptan diferentes tonos y acentos de tradiciones literarias, como la autoficción o la novela negra, para parodiarlas, ridiculizando sus alcances y límites como formas narrativas. Si bien la adopción de las características fundamentales de ambos



géneros narrativos funciona como un mecanismo que promueve, a través de las formas, el motivo de la errancia no es sino hasta el empleo paródico de tales tradiciones que dicha inclusión completa, de alguna forma, su sentido y su postura.

La hibridación, bajo la perspectiva de Néstor García Canclini (2016, p.3), se podría entender como “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas”. La parodia de dichos géneros que se hibridan en *No voy a pedirle...* cobran una importancia particular al instrumentalizarse en el contexto de la novela. Se busca dar un giro a las convenciones de dichos géneros al relacionarse con la errancia, característica fundamental en la obra de Villalobos, y cuestionar los límites y alcances de lo autoficcional y la novela negra mediante la burla, a veces implícita y otras explícita, de sus convenciones.

La parodia, al igual que muchas otras formas de lo cómico, se aleja de lo que tradicionalmente es aceptado o se entiende como solemne. Al respecto, García Rodríguez (2021) afirma que

[...] debido a este interés exclusivo por la literatura seria, la parodia se ha calificado a lo largo de los siglos como un género marginal, apenas estudiado, y finalmente convertido en una noción específica de la retórica, como figura o como recurso discursivo. (p.3).

La utilización de la parodia como una manera de privilegiar lo irreverente ante la autoridad que se degrada no resulta desprovista de sentido al tomar en cuenta las nociones que trae consigo la errancia, como una postura en contra del poder y el control que ejercen las jerarquías. Sobre la parodia en la Edad Media y en el Renacimiento Bajtín (2003) señala que la cosmovisión carnavalesca:

[...] opuesta a todo lo previsto y perfecto, a toda pretensión de inmutabilidad y eternidad, necesitaba manifestarse con unas formas de expresión dinámicas y cambiantes (proteicas) fluctuantes y activas [...] Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas “al revés” y “contradictorias” de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la “rueda”)



del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos. La segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un “mundo al revés”. (p.16)

En *No voy a pedirle a nadie que me crea* se hace parodia de géneros no necesariamente solemnes o “altos”, sino que, por ejemplo, de géneros considerados por ciertos sectores de la crítica literaria como “bajos”, la novela negra, por ejemplo, como se comentó anteriormente. Esto puede relacionarse con lo que señala Bajtín en tanto que muestra esa otra visión de las cosas; sin embargo, Villalobos lleva la parodia a un nivel redundante, pues se realiza un juego paródico con géneros literarios “poco solemnes”. *No voy a pedirle a nadie que me crea* parodia lo bajo: “el mundo al revés” del que habla Bajtín. Es justo en esa posición ética en que la utilización de la parodia en *No voy a pedirle...* aporta otra capa irreverente a la construcción de una novela hecha a través de tonos y formas inasibles.

Los mecanismos empleados para parodiar los géneros narrativos son diferentes. Sin embargo, en ambos hay un aspecto en común que caracteriza el empleo paródico de las formas: la ruptura de los límites que cada género posee. Es decir, se efectúa la parodia al traspasar las fronteras que, como autoficción o novela negra, se establecen internamente. En el caso de la novela autoficcional los diferentes guiños que se establecen entre el sujeto histórico, que en este caso sería el autor Juan Pablo Villalobos, y el personaje ficcional, mantienen, de alguna manera, viva la narración. Es decir, quizá uno de sus principales condicionantes es que haya un juego entre realidad y ficción que dinamice y movilice la diégesis. Este tipo de juegos que, como bisagra, se moviliza entre la realidad y la ficción, se mantiene en gran parte de la narración. Sin embargo, ya en los últimos capítulos, dichos guiños dejan de tener sentido, pues el personaje de Juan Pablo desaparece o muere. Testimonio de dicho incidente lo narra su madre, de la siguiente manera:

Tu madre quería escribirte para contarte que a pesar de todo ha sido muy bonito venir a Barcelona, para decirte que tu madre sabe que vas a aparecer, que tu madre no pierde nunca



la esperanza, tu madre sabe que las historias no se acaban si no llegan al final, que tú todavía tienes muchas cosas por vivir, no puedes dejar tu historia a la mitad, hijo, las historias necesitan un final, un final feliz, o infeliz, pero un final, y tú no puedes dejar tu historia a la mitad (Villalobos, 2016, pp. 270-271).

Como la madre de Juan Pablo no está al tanto de que estaba involucrado en asuntos ilícitos, no sabe que su hijo ha muerto a manos de la mafia. Lo paródico se encuentra justamente en que la ilusión de sintonía entre ficción y realidad consiste en un aspecto que se rompe con la muerte de Juan Pablo: que ambos, personaje y autor, vivan, pues de otra manera la ficción rompe con la ilusión de verdad que se trataba de imponer. Es decir, la muerte del personaje va más allá de los límites al género, trascendiendo sus dimensiones. Por tanto, resulta por demás irónico que en una novela donde el personaje lleve el mismo nombre del autor y que coincidan en tantos aspectos de su vida, como se comentó anteriormente, se desaparezca a la creación literaria, violando las pocas limitaciones que la autoficción posee para establecer el juego constante entre verdad y ficción. De esta manera Villalobos parodia ese tipo de novelas, exagerando los límites frágiles que su tradición ha bosquejado con el paso del tiempo.

La interpelación de la madre a su hijo difunto resulta también significativa ya que, aunque el personaje no sea consciente de que forma parte de una novela autoficcional, sus comentarios relacionados con las historias y los finales se relacionan con lo que la lógica del género podría cuestionar a la obra: ¿cómo es posible que en una obra autoficcional se deje incompleta la parte que, precisamente, caracteriza al género? El reclamo “no puedes dejar tu historia a la mitad, hijo, las historias necesitan un final” no solo funciona como una ilusión de esperanza de una madre en duelo por la reciente pérdida de su hijo, sino, también, como un reclamo de la propia novela, exigiendo a un autor un final en la obra autoficcional que se escribe. ¿Cómo se puede asesinar a un personaje cuya función principal es el juego entre su creación y la realidad del autor que lo creó? *No voy a pedirle a nadie que me crea* resemantiza la autoficción al parodiarla desde su propia raíz, otorgándole un dinamismo al género que trata de manera irreverente.



Un tratamiento similar se pone en juego con la novela negra, pues, al igual que con la autoficción, después de adoptar algunas de sus características principales para que la obra, aparentemente, sea encasillada en un género en específico, se establecen alteraciones en los mecanismos tradicionales de dichas formas narrativas. El recurso, en el caso de la parodia de la novela negra, es el mismo: la exageración que rompe con los derroteros que la tradición usualmente acostumbra. Si bien, el hecho de que una asociación delictiva amenace bajo muerte a un sujeto inocente no es del todo descabellado e incluso es una de las operaciones más comúnmente conocidas y repetidas en el ámbito del crimen organizado, la manera en que la novela utiliza dicho tópico es poco tradicional.

Por ejemplo, uno de los mecanismos con los que la obra lleva a un nivel hiperbólico las convenciones de la novela negra es en la escena en que los mafiosos le exigen a Juan Pablo que cambie de tema y de asesor de tesis. En el siguiente fragmento se puede observar al personaje contrariado ante lo absurdo de la petición, cuando le tiene que informar a su asesor que hará un cambio:

[...] le diría, si dijera la verdad, si pudiera decirle la verdad le diría que sólo obedezco órdenes, que he caído en las redes de una organización criminal que me obliga, bajo amenaza de muerte, a cambiar el tutor y el tema de mi tesis doctoral (Villalobos, 2016, p. 60).

Como se puede observar, es notorio que ni el personaje piensa que lo que en realidad sucedió es fácil de creer para un tercero que no está al tanto de los problemas en los que está inmerso. El hecho de que la mafia se inmiscuya en las decisiones profesionales de su propia tesis doctoral tiene connotaciones de un absurdo innegable.

La parodia recae, sobre todo, en ese aspecto, haciéndolo tomar decisiones que, en teoría, solamente le competirían al propio estudiante. Hay una gran ironía en que los mafiosos se muestren aparentemente interesados en que su peón cambie de un tema a otro, a tal punto que suena más fácil para el personaje inventar que sus cambios son motivados por intereses personales a decir que es obligado por la mafia. La novela negra construida hasta ese momento es



derrumbada, al menos en sus convencionalismos: como si al tomarse en serio por un segundo, la obra buscara a toda costa eliminar desde sus cimientos los aspectos que la relacionan con cierta tradición. Parece que se intenta, sobre todas las cosas, un objetivo: la oposición al orden, ya que sus diferentes recursos son instrumentalizados para deshacer lo que va creando conforme se escribe. De esta manera, *No voy a pedirle...* se reafirma como irreverente, pues adopta tonos y acentos de diferentes géneros reacios a una definición fija o estable, como la autoficción y la novela negra, que ha ido variando y adaptándose a diferentes circunstancias a lo largo del tiempo. Conforme construye atmósferas relacionadas con géneros narrativos distintos, otorgándole cierto dinamismo y movimiento a la obra, también se realiza una parodia de lo construido. Es decir, pareciera que la novela busca no tomarse en serio a sí misma al alterar las tradiciones que la caracterizan.

El presente en movimiento: la errancia de la voz narrativa en *La invasión del pueblo del espíritu*

La invasión del pueblo del espíritu (2020), quinta novela de Juan Pablo Villalobos, forma parte de la segunda etapa narrativa del autor, caracterizada, entre otros elementos, por el espacio donde se sitúa la narración: Barcelona. Aunque en el texto se emplean diferentes estrategias discursivas con el propósito de ocultar el espacio donde se ubica la historia, el narrador arroja algunos rasgos de la ciudad a manera de pistas que ayudan a identificar su ubicación.

La novela se podría resumir de la siguiente manera: un narrador consciente de sus alcances y límites como entidad narrativa, presenta a dos amigos migrantes, Max y Gastón, que experimentan cambios en su vida: el restaurante de Max, de comida relacionada con su país, un bosquejo de México, está a punto de cerrar por decisiones del dueño del local que renta. Su amigo Gastón, originario del Cono sur intenta evitar su pérdida. Justo en ese proceso se enfrentan a diferentes circunstancias en las que tiene cabida el racismo, la segregación, los discursos de odio en contra de los extranjeros, principalmente provenientes de Asia, entre otros problemas con los que un migrante en una situación vulnerable suele lidiar. Si bien, la diégesis posee diferentes puntos relacionados con la errancia que vale la pena estudiar, el objetivo de este apartado tiene como principal centro de atención el posicionamiento del narrador, ya que la consciencia de sí mismo



como entidad narrativa y las diferentes implicaciones en torno a su posición resultan particulares y dignas de atención para la consolidación del discurso errante en la novela.

La obra comienza con la presentación del narrador, con reminiscencias de un relato decimonónico, quien desde la primera línea señala las circunstancias del relato: “Esta es la historia de Gastón y de su mejor amigo, Max; es, además, la historia de Gato, el perro de Gastón, y de Pol, el hijo de Max” (Villalobos, 2020, p. 11). Como se puede observar, la obra no pretende hacerse pasar por un documento verídico en una realidad extratextual, como numerosas obras literarias, sino que desde el primer momento exhibe su naturaleza ficcional, rasgo que se acentúa cuando les llama personajes a los demás integrantes de la historia cuya relevancia no es suficientemente considerable para nombrarlos en primera instancia.

Aunque bajo una mirada superficial dicha anotación parezca superflua o desintencionada, posee una gran importancia para la construcción de la novela: el narrador decide develar las diferentes estrategias narrativas que, en algunas ocasiones, buscan hacer pasar a la obra como verídica, a través de diferentes mecanismos que apuestan por cierta ilusión de credibilidad. Tras exhibirse como una voz narrativa aparentemente sin intenciones ocultas, decide hacer explícito el lugar que ocupará; es decir, sobre qué personaje focalizará su atención:

Siempre vamos a acompañar a Gastón, como si flotáramos detrás de él y pudiéramos acceder a sus sentimientos, a sus sensaciones, al flujo de su pensamiento. Somos unos entrometidos, en realidad, por lo que tendremos que ser cautelosos o podría echarnos de su lado y acabar con nuestro plan. Nuestro plan es llegar a la última página de este libro (que nadie imagine una conspiración), por eso tenemos que seguir a Gastón, en el presente, hasta llegar al final. El presente está aquí, mientras escribimos aquí y leemos aquí. Aquí... Nuestro lugar es el tiempo en el que transcurrimos; el presente es nuestro lugar de residencia (p. 11).

El narrador arroja luces sobre su propia configuración, caracterizándose y determinando el presente como la temporalidad verbal y espacial en la que se sitúa. Dicha elección coincide con lo que Genette (1972, p.274) entiende como una narración simultánea, “relato en el presente



contemporáneo de la acción”, al adjudicarle una característica sugerente, pues para el teórico es el tipo de narración “más sencillo, ya que la coincidencia rigurosa de la historia y la narración elimina toda especie de interferencia y de juego temporal” (pp. 275-276). Esto hace eco de las afirmaciones de Depardon (2005) sobre el presente como el tiempo de la errancia, pues reflexiona sobre la manera en que ésta tiene por consecuencia que el sujeto se ciña a un tiempo único, en el que se despoja de todo, por ejemplo, de los distintos conflictos arraigados que el pasado y el futuro suelen originar: “Es posible que lo importante de la errancia sea el hecho de que me permitió vivir el mayor tiempo posible en el presente” (p. 86). El situar la narración en el presente, despojándola de otras posibles interferencias temporales tiene diferentes implicaciones entre la narración y la historia, en relación con la postura errante que atraviesa la obra de Villalobos. Lo que aparentemente revela la voz narrativa en *La invasión...* como un seguimiento sin “malas” intenciones, evidencia sus propias estrategias y recursos estéticos desde la primera línea, que pueden considerarse como guiños implícitos a algunos elementos fundamentales de la errancia, como los ya mencionados con anterioridad.

El presente alberga dentro de sus rasgos característicos distintas nociones relacionadas con la errancia, principalmente su fluidez y su movimiento, en oposición al pasado y su fijeza, lo histórico, y lo inasible, lo nunca sucedido del futuro. Por tanto, la temporalidad en que el errante sitúa su postura es el presente, el estado puro en el que el sujeto logra despojarse de casi todo: un eterno estar en el medio del tiempo, donde lo superficial y lo material se desdibujan ante lo continuo. En este sentido y recordando a Depardon (2005), la errancia en acción posee distintas implicaciones, entre las que sobresalen dejar de lado “el tema, la historia, la leyenda, el mito, el periodismo, la información” (pp. 86-87). Debido a que distintos rasgos inherentes al imaginario humano, como la historia o el mito, quedan desplazados en la psique del nómada, el presente y su constante reproducción, proporcional a la vivencia, toman un papel protagónico dentro del discurso móvil de lo errante. Para Maffesoli (2005), la relación entre el nomadismo y el presente implica, entre otras cosas, alejarse de lo que, desde el poder y el orden, sería lo relevante, la agenda que debe atenderse:



Del *tao* de la sabiduría oriental a los ‘mochileros’ contemporáneos, pasando por la *beat generation*, destaca el hecho de que el camino está pletórico de riquezas, de que la realidad consiste, en última instancia, en la aceptación de esas riquezas que, a fin de cuentas, aunque fuere en lo que tienen de frívolas, constituyen el alfa y el omega de la intensa experiencia que se está viviendo. Indiferencia en relación a lo que, desde una perspectiva utilitaria, sería importante. El encaminamiento consagra principalmente su atención a lo presente, lo que sucede, lo que favorece, bajo sus diversas modalidades, el goce lúdico. (p.130).

La errancia, al establecer vasos comunicantes con el ahora, se inclina hacia un espacio políticamente opuesto al control institucional, que regula diferentes espacios sociales, donde se decide, por ejemplo, lo que es importante o valioso. Al posicionarse en medio de dos tiempos, el ahora mantiene al sujeto, también, entre dos espacios distintos: en el camino entre un espacio y otro. Se podría decir, considerando las propuestas de Depardon relacionadas con el desplazamiento del pasado y el futuro en la experiencia errante, que la sujeción a un tiempo puro, sin predicaciones relacionadas a la historia ni al porvenir, implican una postura ética: la emancipación del sujeto de una serie de discursos asociados, sobre todo, con el control y el poder.

Es interesante cómo, a partir del tiempo en que el nomadismo sitúa al sujeto, lo alejado de la historia, las proyecciones a futuro, entre otros aspectos, se toma una postura que modifica la manera en que se experimenta la realidad. Es justo en dicho punto de intersección, entre el tiempo presente y la errancia, y las implicaciones que derivan de él, donde *La invasión del pueblo del espíritu*, desde diferentes elementos composicionales y discursivos, aporta y resignifica algunas nociones pilares que posee el nomadismo. Por tanto, tomando en cuenta las consideraciones de Depardon y Maffesoli no resulta sorprendente la forma que adquiere la narración, cuyas estrategias aparentemente puestas sobre la mesa desde las primeras líneas aportan significativamente en la construcción del discurso que la novela promueve, posicionándose en lo no importante, que las implicaciones de vivir un ahora conllevan.



El presente, por tanto, determina una visión de mundo, despojada de interferencias relacionadas a la historia: un estado puro, cuya ilusión es lograda en la novela con la elección del tiempo verbal y el tipo de narración⁶. Es interesante cómo se mezclan los valores éticos y estéticos: las formas se encuentran de manera constante en diálogo con el discurso, la errancia, dando la ilusión de encontrarse en diferentes formas composicionales de la obra. Al estar relacionados ambos aspectos fundamentales se resignifican las nociones sociológicas desde la literatura, pues a través de los recursos de la propia narración se ponen en juego una variedad considerable de estrategias que enriquecen y construyen nuevos discursos en pro de la errancia, motivo que atraviesa la novelística de Juan Pablo Villalobos.

Además del tipo de narración y sus implicaciones, relacionadas con las propuestas de Maffesoli y Depardon que se presentan, la voz narrativa de *La invasión...* muestra, como se comentó anteriormente, otra característica que aporta significativamente a la apropiación y representación literaria de las nociones de la errancia: la consciencia de sí. Es decir, la voz narrativa hace alarde de su condición literaria, estableciendo reflexiones y puntos de vista de sus alcances y límites como herramienta para el desarrollo de una ficción.

La metaficción y los límites del libro objeto: interpelación al lector

Entre las distintas estrategias estéticas utilizadas en la novela, resulta interesante cómo en el fragmento donde el narrador se ubica temporal y éticamente en el presente, sugiere que conoce las dimensiones físicas de la hoja del libro en la que narra: “Nuestro plan es llegar a la última página de este libro (que nadie imagine una conspiración)” (Villalobos, 2020, p.11) o, posteriormente, cuando el jefe de Pol visita, inesperadamente, la casa de Gastón: “¿Y si lo que le ha contado Pol no es una fantasía?, ¿y si al menos una parte es verdad? ¿Y si el hombre mayor está aquí, en esta página, con motivaciones secretas, oscuras, que no podemos todavía entender?” (p.126). Se podría decir que la voz establece un juego entre la realidad extratextual, la de un lector que lea el libro-objeto y perciba la misma página a la que el narrador hace alusión, y la realidad intratextual, a la que pertenece el ente que señala las páginas. El juego, por tanto, consiste en establecer tensiones y puntos de



encuentro entre dos diferentes realidades: la ficcional y la material, lo que establece vasos comunicantes si se sigue un pacto ficcional. Es en la consciencia no solo de la realidad extratextual, sino de la situación ficcional de su condición narrativa y la de los personajes incluidos en los juegos del narrador, donde la obra reflexiona sobre su posición y sobre su categoría como literatura. Lo anterior se relaciona con la definición de metaficción que Patricia Waugh (2001) propone en *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*:

[...] is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text. (p. 2).

[es un término dado a la escritura de ficción que consciente y sistemáticamente llama la atención sobre su condición de artefacto para plantear preguntas sobre la relación entre ficción y realidad. Al brindar una crítica de sus propios métodos de construcción, tales escritos no solo examinan las estructuras fundamentales de la ficción narrativa, sino que también exploran la posible ficcionalidad del mundo fuera del texto literario de ficción].

La metaficción posee un valor fundamental en la construcción discursiva y formal de la errancia en la novela: el hecho de asumirse como una obra literaria le otorga cierta flexibilidad a las formas, pues la voz no debe limitarse, como en el caso de una obra no metaficcional, a las virtualidades de la diégesis. El hecho de que tenga consciencia de sí misma expande las posibilidades y hallazgos estéticos a los que la obra intenta dirigir su discurso. Resulta interesante que en el propio relato se incluya a un lector virtual (Genette, 1972), semejante al lector real, que “sería el lector empírico efectivo y concreto, la persona física que realiza en un momento determinado el acto de lectura” (Valles y Alamo, 2002, pp. 425), en este caso cualquier persona que lea *La invasión del pueblo del espíritu*. Lo anterior se observa en la manera en que la voz habla en primera persona del plural en diferentes fragmentos de la obra, sugiriendo que el acto narrativo engloba y sumerge al narratario en el relato, afirmando que tiene conocimiento de las dimensiones de las páginas del libro.



Es evidente que la voz, en varios fragmentos, afirma su condición ficcional y las limitaciones a las que se enfrenta su propia configuración. Ejemplo de ello es el comentario que, con tonos humorísticos, realiza sobre la imposibilidad de sumergirse en los pensamientos de un perro: “Nadie puede entrar en la cabeza de un perro. Nosotros debemos conformarnos con Gastón, con esa responsabilidad tenemos más que suficiente. Se nos dio un poder para escribir esta historia. No abusemos de él” (Villalobos, 2020, p.36). A raíz de la representación de una narrativa consciente de sí misma, surge una pregunta enfocada con el discurso errante en la obra: ¿de qué manera la metaficción podría ir en sintonía con el uso del presente y, en esa misma línea, resignificar la errancia desde la trinchera formal?

Además de las propias limitaciones que se enuncian a manera de guiños, la metaficción posee diferentes manifestaciones que consolidan la forma de la novela y su uso constante del presente, entre las que se encuentra el recurso de aludir a la paginación del libro, como se comentó anteriormente. Una de las posibles funciones que este tipo de estrategias carga consigo es, por ejemplo, la sugerente ilusión de movimiento que la voz, a través de diferentes comentarios, le otorga al hecho de darle la vuelta a la página, como se puede ver en el siguiente fragmento:

El pasado lo iremos entendiendo sobre la marcha, porque es la conexión entre el presente y el futuro. El pasado será el dedo que hará avanzar las páginas de este libro. Demos la vuelta a la página: el futuro está ahí (Villalobos, 2020, p.11).

Los distintos tratamientos del presente se relacionan en gran medida con la metaficción en *La invasión del pueblo del espíritu*, pues dichos guiños refuerzan la sensación de movimiento situados en el ahora, simbolizado, en este caso, por la misma página en la que se relata la ficción.

El hecho de darle la vuelta a la hoja de papel participa en el efecto de movilidad y dinamismo en la narración, pues la consciencia de que al final de la hoja hay otra página que establece una continuidad con la historia de Gastón y Max, crea una ilusión: la narración avanza conforme se le da la vuelta a la página. Como si la escritura y la propia historia de los personajes se generaran simultáneamente con el acto de leer y se estableciera una condición al lector real, a partir de dicha



unión: si no se le da la vuelta a la página, no se puede generar la escritura. La metaficción y los guiños que se realizan entre lo intro y extratextual originan una manera de fijar el tiempo presente y de conectar la narración con diferentes elementos característicos relacionados con la lectura del libro.

Mientras se vaya leyendo, se irá generando la narración; por tanto, si se lee, el proceso escritural continúa su camino y, gracias a eso, el texto adquiere una vida propia, como se puede ver en el siguiente fragmento, cercano al final, cuando Max parte de la desdibujada Barcelona: “Empuja el cochecito con las maletas y se encamina a la entrada más cercana del aeropuerto; lo vemos atravesar esta página, salir de los márgenes, alejarse, fuera de la vista de Gastón, de nuestra percepción” (Villalobos, 2020, p. 220). Es decir, la obra se encuentra en un constante presente, incluso en aspectos extratextuales: esa es la ilusión y artificio de la metaficción de *La invasión del pueblo del espíritu*. Mientras el libro-objeto se encuentre abierto, los diferentes recursos estéticos son instrumentalizados para el artificio del constante movimiento. El presente hace alarde de sí mismo desde cada uno de sus elementos compositivos, contribuyendo con sus características y posibilidades al discurso dinámico y fluctuante que atraviesa la novela y caracteriza tanto ética como estéticamente la narrativa de Villalobos: la errancia de sus formas y contenidos.

Otra de las posibilidades de lo metaficcional es la consciencia de los tonos y acentos que el relato va adoptando a lo largo de la novela. La hibridación genérica se encuentra también en *La invasión del pueblo del espíritu*, aunque su manifestación no se muestre tan pronunciada, como es el caso de *Si viviéramos en un lugar normal* y *No voy a pedirle a nadie que me crea*. A pesar de que los acentos se mantienen constantes, la voz narrativa, a medida que las fronteras del discurso se van acercando a otros territorios genéricos, hace uso de la consciencia de sí misma para reflexionar y hacer notar el diálogo que la obra mantiene con diferentes tradiciones literarias.

En la siguiente escena se puede ver cómo se advierte al narratorio de que los géneros narrativos de *La invasión...* están por colindar con otras expresiones:

De pronto es como si estuviéramos en una trama de mafiosos: el restaurante vacío, en penumbras, y ese anciano hinchado, bebiendo cerveza en horario de desayuno y dándole



instrucciones a Gastón como si le cobrara una extorsión o el rescate de un secuestro. En realidad, hay un poco de lo primero. (Villalobos, 2020, pp. 184-185).

En este caso, la novela establece comunicación con el género de la novela negra, como ocurre en *No voy a pedirle a nadie que me crea*. Lo significativo de este error discursivo no se encuentra solamente en el hecho de que se traslapen los tonos de diferentes tradiciones y formas narrativas, sino que la obra haga alarde de ello, haciendo notar explícitamente que la atmósfera de la escena no pertenece a las que el propio relato mantenía hasta cierto punto. La voz hace que la fluctuación y el salto hacia otras formas y ambientaciones no pase desapercibido, pues vuelca la atención hacia el mecanismo que está poniendo sobre la mesa. Sus estrategias son reveladas.

Lo anterior se encamina, al igual que el tratamiento del presente y el guiño a la paginación del libro-objeto, a la ilusión de movimiento y dinamismo que se promueve constantemente en la errancia. La novela, entonces, resignifica las nociones de la errancia al adoptar algunas de sus características y representarlas estéticamente a través de sus alcances como obra literaria. La movilidad de formas y la construcción de la voz narrativa reformulan la errancia desde su trinchera estética. Los recursos de movilidad constante se convierten, por tanto, en una de las estrategias más útiles en pro del dinamismo y la fluctuación en la narrativa de Juan Pablo Villalobos.

Conclusión

El análisis de las novelas *No voy a pedirle a nadie que me crea* y *La invasión del pueblo del espíritu* nos permite aproximarnos a la obra novelística del autor para realizar un primer acercamiento a algunas de las principales características estéticas que aparecen de manera recurrente en su producción literaria. Conscientes de que queda mucho por explorar en la novelística de Villalobos, creemos que, mediante los hallazgos de la propia investigación, es posible demostrar que la errancia es uno de los componentes fundamentales en la poética narrativa del autor.

La errancia adquiere distintos carices en el universo narrativo de Villalobos, como oposición al orden establecido o mediante la representación de sujetos en tránsito que además establecen



vasos comunicantes con lo no solemne como categoría artístico-literaria, a través del humor. Dicho elemento, presente en toda la novelística de Villalobos, es otro de los principales pilares en su propuesta estética. Tanto el humor como sus implicaciones estéticas son fundamentales no solo en la obra de Juan Pablo Villalobos sino también en la tradición literaria mexicana, a pesar de que no ha sido del todo estudiada por la crítica de manera sistemática. En este sentido, se abre una gran área de oportunidad para su futuro estudio, ya sea sobre la obra del propio autor como también de diferentes escritores y escritoras nacionales que encuentran en os y acentos humorísticos el camino para armar su propuesta artística-literaria.

Ya sea desde la hibridación genérica de la novela autoficcional y la novela negra y la parodia de ambas que otorga un dinamismo relacionado con la errancia en *No voy a pedirle a nadie que me crea*; o del tratamiento y elección del presente como tiempo del relato por parte del narrador y de las estrategias metaficcionales que juegan con los límites del libro-objeto en *La invasión del pueblo del espíritu*, la errancia aparece representada de manera proteica y dinámica, características inherentes a su definición.

Como se ha pretendido demostrar en el análisis, las representaciones de la errancia, en el plano de lo formal, tienen una función similar, que se logra por distintas estrategias discursivas y estéticas. Mediante el análisis *No voy a pedirle a nadie que me crea* y *La invasión del pueblo del espíritu* es posible percibir una postura poética autoral de rebeldía y resistencia ante el orden establecido. Esta postura encuentra su cauce en la errancia, que se perfila a través de diferentes caminos como un elemento característico de la poética narrativa de Villalobos.

Referencias

- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza editorial.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Casas, A. (2012). Simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual. *La autoficción: reflexiones teóricas* (pp. 9-40). Madrid: Libros.



- Colmeiro, J. (2015). Novela Policiaca, novela política. *Lectora* (21) 15-29.
- Depardon, R. (2005). Errancia. *El poeta y Su Trabajo*. (19) 86-93.
- García, N. (2016). Noticias recientes sobre la hibridación. *Revista Transcultural de Música*. (7).
- García, T. (2021). Ajenidad, desarraigo y necesidad de pertenencia en *La invasión del pueblo del espíritu* de Juan Pablo Villalobos. *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*. 19(2) 123-134.
- Genette, G. (1972). *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Maffesoli, M. (2005). *El nomadismo: vagabundeos iniciáticos*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Munguía, M. (2012). *La risa en la literatura mexicana. Apuntes de poética*. México D.F: Bonilla Artigas Editores.
- Orobitg, C. (2015). La poética de la errancia en el *Don Quijote*. *Criticón*. (124) 87-100.
- Valles, J. y Álamo, F. (2002) *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada. Editorial Alhuila.
- Velasco, R. (2020). *La novela corta en conflicto. Cinco ensayos alrededor de la incertidumbre*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Villalobos, J. (2016). *No voy a pedirle a nadie que me crea*. Barcelona: Anagrama.
- Villalobos, J. (2020). *La invasión del pueblo del espíritu*. México: Anagrama.
- Waugh, P. (2001). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. Estados Unidos: Taylor & Francis e-Library.

¹ Véase el libro de Martha Elena Munguía Zatarain, titulado *La risa en la literatura mexicana. Apuntes de poética*, en donde afirma que “La escritura literaria grave, a veces solemne, ha sido la más estudiada porque se ha identificado con los valores ideales: la seriedad, la heroicidad, la elevación espiritual, lo trascendente; lo bello, a fin de cuentas” (2012, p. 12).

² Véase su segunda novela, *Si viviéramos en un lugar normal*, donde se estilizan nociones de la ciencia ficción con la novela picaresca contemporánea.

³ El hecho de que Juan Pablo Villalobos haya cultivado el género de la novela corta posee una gran importancia en el carácter autoficcional de *No voy a pedirle a nadie que me crea*, pese a que en términos de la extensión de la obra no nos encontremos frente a una novela corta estrictamente hablando; sin embargo, se podría ver a *No voy a pedirle...* como una unión de diferentes novelas cortas, narradas por cada uno de los personajes que, a través de géneros discursivos distintos, proponen un testimonio de la tragedia de Juan Pablo. El juego que se realiza con la pretensión de verdad de lo autoficcional y la inclusión de diferentes géneros discursivos extraliterarios como el género epistolar, el diario, entre



otros géneros discursivos, establece vasos comunicantes con algunas de las características más importantes de la novela corta. Para Raquel Velasco (2020, p. 61): “La novela corta se suma en esta vertiente a esa interacción entre historia y ficción, presente en la escritura de novelas, testimonios, crónicas, cartas, diarios, en fin, toda grafía con origen en un acontecimiento presumiblemente verdadero”. Dicha pretensión de veracidad hace eco con el carácter metaficcional del narrador de *La invasión del pueblo del espíritu*, como se verá más adelante. La novela corta sirve, entonces, como un puente dialógico entre diferentes obras del autor.

⁴ Es interesante la manera en que los tonos humorísticos chocan con una atmósfera sumamente contrastante con las convenciones humorísticas, pues Juan Pablo se encuentra en un momento límite, ya que se vida corre peligro. La manera en que la realidad más cruda y violenta se revela ante los ojos de un joven que no pertenece a dichas esferas de delincuencia y criminalidad se relaciona con las reflexiones de José Colmeiro sobre el parentesco entre la novela negra y la picaresca: “Retomando la filiación genérica de la novela policiaca, con su relocalización realista y antiheroica, en cierta manera podríamos considerar la novela negra como una traslación de los hallazgos de la novela picaresca, la primera novela moderna: la creación de un antihéroe intruso y voyeur que nos permite entrar en cotos vedados al lector común, los bajos fondos de la sociedad, y nos da un retrato feroz y plural de un mundo degradado, desde abajo, desde el servicio más bajo y más sucio, que revela las miserias de la modernidad” (2015, p. 18).

Resulta sugerente la forma en que la obra de Villalobos entra en contacto internamente, pues tomando en consideración las aportaciones de Colmeiro, *No voy a pedirle a nadie que me crea* tiene ecos de *Si viviéramos en un lugar normal*, sobre todo en su instrumentalización de algunas nociones de la picaresca hibridándose con otros géneros narrativos.

⁵ Resultan pertinentes las palabras del propio Juan Pablo Villalobos, donde comenta una de las posibles lecturas que se le podría otorgar a las parodias de géneros novelescos relacionadas con la reivindicación de la ficción sobre la literatura autobiográfica: “*No voy a pedirle a nadie que me crea* es una reflexión, desde la parodia, de los géneros de la literatura íntima. Y para poder ejercer una parodia, hay que conocer muy bien el objeto —un discurso hegemónico, como en este caso—, encontrar sus defectos, identificar sus puntos débiles y exagerarlos. Eso es un poco lo que a mí me interesaba hacer con esa novela. ... es sobre cierto hartazgo respecto al auge de las literaturas autobiográficas, que ha estado sucediendo en los últimos años; respecto de un discurso que empezó a ser bastante común y poco cuestionado en la academia, en la crítica —de dar una mayor legitimidad o autenticidad a la literatura autobiográfica. Desde ese punto de vista, la novela trata de ser una reivindicación de la ficción, del lugar de la ficción, parodiando las herramientas de la literatura autobiográfica” (Nexos, entrevista personal, 4 de junio de 2020).

⁶ En “Ajenidad, desarraigo y necesidad de pertenencia en *La invasión del pueblo del espíritu* de Juan Pablo Villalobos” Teresa García Díaz (2021, p. 128) reflexiona sobre la temporalidad en la que viven los personajes de la novela, relacionándolos con tiempos yuxtapuestos: “Gastón vive en varios tiempos yuxtapuestos: las noticias de su familia argentina le llegan en pasado por las diferencias de horario, que provocan que los mensajes emitidos los lea como hechos pretéritos aunque hayan sido escritos en presente; asimismo, su futuro respecto a las decisiones que tomará con relación a las noticias que recibe es impredecible”.

El presente no solo se presenta en los artificios discursivos del narrador sino también en la manera en que sus personajes se adhieren a él como una manera de distanciarse conscientemente del pasado.