

Bol. Acad. peru. leng. 76. 2024 (187-214)

LA AUTOFICCIÓN COMO PILAR FUNDAMENTAL DE LA POSTURA LITERARIA DE JUAN PABLO VILLALOBOS

Autofiction as a fundamental pillar of Juan Pablo Villalobos's literary
stance
L'autofiction comme pilier fondamental de la posture littéraire de Juan
Pablo Villalobos

ESTHER ARGÜELLES ROZADA

Universidad de Oviedo, España

UO236883@uniovi.es

<https://orcid.org/0000-0003-2084-3489>

RESUMEN:

La novelística del escritor mexicano Juan Pablo Villalobos se ha relacionado recurrentemente con la autoficción. Como parte de esta narrativa se inscriben *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016), *Peluquería y letras* (2022) y *El pasado anda atrás de nosotros* (2024). La vinculación de estas obras con la autoficción no solo se debe al resultado de un análisis estrictamente literario, sino a una asociación insistente desde distintos paratextos, las declaraciones públicas del propio escritor y diversas referencias compartidas por terceros —editores, críticos, periodistas y entrevistadores—. Deben considerarse en esta misma dirección los recursos autoficticios presentes en la homónima adaptación cinematográfica de la primera de estas novelas, dirigida por Fernando Frías de la Parra (2023), así como en ciertas estrategias para su promoción. En definitiva, el objeto de este trabajo es la exploración de la importancia de la autoficción para la construcción de una postura literaria (Meizoz, 2014) estable y definitiva.

Palabras clave: Juan Pablo Villalobos, postura literaria, autoficción, pacto novelesco, pacto referencial.

ABSTRACT:

Mexican writer Juan Pablo Villalobos' novels have been recurrently related to autofiction. *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016), *Peluquería y letras* (2022) and *El pasado anda atrás de nosotros* (2024) are inscribed as part of this narrative. The link between these works and autofiction is not only the result of a strictly literary analysis, but also due to an insistent association from different paratexts, the writer's own public statements and several references shared by third parties —editors, critics, journalists and interviewers—. The autofictional resources present in the homonymous film adaptation of the first of these novels, directed by Fernando Frías de la Parra (2023), as well as in certain strategies for its promotion, should be considered in this same direction. In short, the aim of this paper is to explore the importance of autofiction for the construction of a stable and defining literary stance (Meizoz, 2014).

Key words: Juan Pablo Villalobos, literary position, autofiction, novelistic pact, referential pact.

RÉSUMÉ:

Les romans de l'écrivain mexicain Juan Pablo Villalobos ont été associés de façon récurrente à l'autofiction. Ainsi de *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016), *Peluquería y letras* (2022) et *El pasado anda atrás de nosotros* (2024). Le lien de ces ouvrages à l'autofiction est dû non seulement au résultat d'une analyse strictement littéraire, mais aussi à une association insistante à partir de divers paratextes, les déclarations publiques du propre écrivain et divers témoignages de tierces personnes —éditeurs, critiques, journalistes et interviewers. Il faut considérer sous la même optique les ressources autofictionnelles présentes dans

l'adaptation cinématographique homonyme du premier de ces romans, mise en scène par Fernando Frías de la Parra (2023), ainsi que certaines stratégies pour sa promotion. En définitive, le but de cet article est d'explorer l'importance de l'autofiction pour la construction d'une posture littéraire (Meizoz, 2014) stable et définitoire.

Mots clés: Juan Pablo Villalobos, posture littéraire, autofiction, pacte romanesque, pacte référentiel.

Recibido: 15/03/2024 Aprobado: 14/09/202 Publicado: 28/12/2024

1. Introducción

El escritor mexicano Juan Pablo Villalobos cuenta con una producción novelística de considerable éxito. De su narrativa, se ha destacado el carácter autoficcional de sus novelas *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016), *Peluquería y letras* (2022) y *El pasado anda atrás de nosotros* (2024)¹. La relación de estas obras con la autoficción ya ha sido señalada tanto por él mismo (Martínez, 2022) como por terceros desde su propia presentación en la contracubierta de Anagrama, en la que dichos títulos se califican como parte de su «ciclo de tres novelas de autoficción» (Villalobos, 2024), hasta la ofrecida en entrevistas (Ayén, 2022; Gómez, 2022). También existen diversos estudios que se detienen en esta misma lectura de *No voy...* (Campaña Fimbres, 2023; Vanden Berghen, 2020); sin embargo, estos trabajos se centran en un análisis puramente textual que no contempla la interrelación entre las fronteras internas y externas al texto.

La presente investigación ha pretendido realizar un examen de la importancia de esta narrativa autoficcional para la configuración de una

1 A partir de ahora, los títulos de estas tres obras aparecen abreviados, respectivamente, como *No voy...*, *Peluquería...* y *El pasado...*

trayectoria autorial estable y diferenciadora. Para ello, se ha adoptado el concepto de postura literaria de Jérôme Meizoz (2014), que la define como una construcción que no proviene únicamente de la mano del propio autor ni de la interpretación del lector, sino que supone «un proceso *interactivo*: es coconstruida a su vez por el escritor en el texto y fuera de este, por los diversos mediadores (periodistas, críticos, biógrafos, etc.) y por los públicos» (p. 86).

La propuesta autoficticia ha ido acompañada de una cierta dificultad de conceptualización. El término proviene de Serge Doubrovsky, quien lo utiliza en 1977 para definir su novela *Fils* (Casas, 2014, p. 7). Desde este momento, su relación con la autobiografía ha sido problemática. Se considera que Doubrovsky entiende la autoficción como una variante de esta (Alberca, 2007, p. 147), mientras que Vincent Colonna rechaza esta concepción (1989). Por su parte, Susana Arroyo Redondo (2014) la define como un «retrato autorial» que conjuga datos biográficos con otros de índole ambigua (p. 76). Si bien la categoría se ha aplicado en general a la literatura francesa, su uso comienza a extenderse en las letras en español a partir de los 90 (Casas, 2014, p. 9), por lo que se trata de un estudio relativamente reciente. En consecuencia, la investigación de su desarrollo en la novelística hispanoamericana resulta de gran relevancia.

En su examen de la definición de la propia literatura (Colonna, 1989), la autoficción recoge la crisis del sujeto sufrida con la posmodernidad, por lo que se trata de un ejercicio que desborda los límites intratextuales. Como resultado, desemboca en una problematización de la figura autorial en toda su extensión, que busca revelar la inestabilidad de las fronteras entre el pacto referencial y el novelesco (Ducas, 2014, p. 200; Pozuelo Yvancos, 2000, p. 7; Vanden Berghe, 2014, p. 247; Vara Ferrero 2014, p. 222).

El pacto referencial implica que la obra literaria guarda correlación con la realidad y que, por lo tanto, puede someterse a pruebas de verificación (Lejeune, 2004). Críticos como Manuel Alberca (2007) lo entienden como una «relación contractual» que invita al lector a interpretar el texto desde esta función (p. 66). Por el contrario, el pacto novelesco conlleva la aceptación de que lo relatado forma parte de la ficción y, por ende, no debería sujetarse a dicha comprobación. De esta manera, el texto se recibiría como una simulación de hechos irreales pero verosímiles (Alberca, 2007, p. 72). La autoficción problematizaría la aparente incompatibilidad entre ambos pactos, lo que daría lugar a una recepción ambigua del posible estatuto autobiográfico o ficcional del texto.

2. Análisis de elementos autoficticios en la obra Juan Pablo Villalobos

En las tres obras de este ciclo aparece un Juan Pablo que abandona su México natal. En *No voy...*, la primera de ellas, el protagonista se muda a Barcelona para realizar un doctorado en Literatura, lo que coincide con los rasgos biográficos del autor (Gómez, 2022). Una red criminal lo obliga a cambiar su tema de tesis para acercarse a Laia, la hija del empresario corrupto con el que se quiere conchabar para el blanqueo de capitales. A partir de entonces, la narración parece romper el pacto referencial para desembocar en una sucesión de hechos inverosímiles que acaban conduciendo a la desaparición del protagonista. Existen otros datos que tampoco guardan su correlato con la biografía de Villalobos. Así, mientras que la tesis doctoral del autor se centra en Pablo Palacio y otros autores marginados por el canon literario hispanoamericano, como él mismo comenta en un encuentro (Godoy, s. f.), el protagonista decide realizarla sobre Jorge Ibargüengoitia, de quien se ha reconocido su influencia (Sánchez, 2017).

Por su parte, en *Peluquería...* se describe un insólito viernes en la vida de escritor de un Juan Pablo ya maduro, casado con una mujer brasileña, con dos hijos y radicado, una vez más, en Barcelona. Se repite la idea de que se mudó a esta ciudad en un primer momento para la realización de un doctorado. Las situaciones tendentes al absurdo que sufrirá con una peluquera y un aparente admirador de su obra apuntan a una ambigüedad similar a la observada en *No voy...*

Por último, en *El pasado...*, un tercer Juan Pablo, también instalado en el extranjero desde hace años, donde ha formado una familia, retorna a su pueblo natal en Lagos de Jalisco para ayudar a sus hermanos con el cuidado de sus padres. En sucesivas ocasiones, el protagonista será acusado de ya no conocer la realidad de su país de origen. Si su carácter huidizo le ha impedido enfrentarse a la realidad, en este viaje a la semilla deberá superar las dificultades que presenta este nuevo México para la reconciliación con su pasado y consigo mismo.

Como puede observarse, en las tres obras se produce una homonimia entre el personaje principal, el narrador y el autor, rasgo que se ha considerado un pilar fundamental de la autoficción y que provoca la ya mencionada ambigüedad en la recepción de la obra (Alberca, 2007, p. 128), que se ve reforzada por los elementos posibles, pero a menudo improbables, que sufre cada Juan Pablo de la trilogía. En concreto, el final de *No voy...* impide la aceptación del pacto autobiográfico por la desaparición del Juan Pablo ficticio: «No puedes dejar tu historia a la mitad, hijo, las historias necesitan un final feliz, o infeliz, pero un final, y tú no puedes dejar tu historia a la mitad» (Villalobos, 2016, p. 271). El desenlace conduce a abandonar la aceptación de la referencialidad de los elementos narrados para dar paso a una recepción puramente ficcional, lo que ya ha sido interpretado por Kristine Vanden Berghe (2020, p. 226) como una referencia a la muerte del autor tal y como la declaraba Roland Barthes. No obstante, también puede relacionarse con el

nacimiento de la autoficción en un campo literario con tendencias contradictorias, en el que, por una parte, se entroniza esta misma crítica literaria de carácter postestructuralista y, por otra, la autobiografía experimenta un crecimiento notable (Alberca, 2014, p. 153).

En *El pasado...* también se problematiza la estructura narrativa tradicional en una dirección semejante. Si se supone que el desenlace debe ofrecer una resolución de las incógnitas y tramas de la historia, no es lo que aquí sucede, como reconoce el propio narrador-protagonista: «Ahora era cuando tendría que pasar algo que lo solucionara todo [...]. Pero nada de eso sucedió, porque la vida no era así o, para ser exactos, la vida no era así en México» (Villalobos, 2024, p. 249). Así, se observa que una constante en Villalobos ha sido apuntar a un examen de los alcances de la ficción y de las relaciones entre literatura y vida. Este interés también se observa en el final de *Peluquería...*, que se funde con la imagen de la propia terminación del proceso de escritura: «Puse el punto final, dejé la pluma al lado, cerré el cuaderno como si cerrara detrás de mí la puerta al entrar a casa. Levanté la cabeza y les sonreí» (2022, p. 101).

Se ha insistido en que la autoficción guarda una correlación con el desprestigio que ha sufrido la propia noción de verdad en la época actual (Alberca, 2014, p. 152). En este sentido, puede discreparse del análisis de Kristine Vanden Berghe (2020) acerca de *No voy...*, quien echaba en falta en esta obra dicho cuestionamiento (pp. 224-225). Este intento de vincular cualquier obra hispanoamericana actual con el realismo mágico ya ha sido denunciado por diversos autores desde la llamada generación del Crack. Considérese a este respecto *El insomnio de Bolívar* (2009), ensayo en el que Jorge Volpi declara su rechazo a este reduccionismo sufrido por la literatura hispanoamericana. También se observa en novelas como *Memorias de una dama* (2009), de Santiago Roncagliolo, la cual de igual manera coquetea con ciertos motivos de la autoficción: en ella, un aspirante a escritor debe superar este mismo

horizonte de expectativas que el mercado del libro hace descansar sobre los escritores hispanoamericanos.

Aunque Villalobos no tematice esta cuestión, resulta indispensable superar el análisis reductor que propone este prisma ya un tanto anticuado. Si bien no menciona a modo de ejemplo el realismo mágico, sí ha agradecido la superación de la visión reductora a la que ha sido expuesta la literatura mexicana: «Está pasando algo bueno y es que en lugar de ir reduciendo qué es la literatura mexicana [...] desde la academia o desde el marketing editorial, [...] hay una diversidad [...] que empieza a cuestionar qué es lo mexicano» (Este País, 2022). Debe insistirse en que el concepto de verdad se pone en tela de juicio desde el propio título de la obra, que se repite como un *leitmotiv* a lo largo de toda la historia. Así, se lee:

Y aunque exagere un poco (no hay comedia sin hipérbole), todo lo que cuento en mi novela es verdad. No hay lugar para la ficción en mi novela. Puedo demostrarlo todo, tengo pruebas. Todo es verdad. No voy a pedirle a nadie que me crea. (Villalobos, 2016, p. 145)

El propio proyecto de tesis del protagonista, sobre los límites del humor en la literatura hispanoamericana del siglo xx, tematiza esta vinculación. La hipótesis de Juan Pablo es que el humor depende de la identidad y procedencia del narrador (Villalobos, 2016, p. 24) y, precisamente, la obra mantiene un discurso humorístico incluso después de la desaparición de sus personajes principales a manos de la mafia. La narración que realiza el personaje de Valentina en su diario también apunta a una indeterminación genérica entre la novela y la autobiografía, una aparente oposición conceptual que se relaciona en la obra con la indeterminación entre las fronteras de verdad y ficción:

Estoy segura de que no hay nada más falso que el hecho de que una persona que se ha pasado los últimos años estudiando diarios, memorias,

autobiografías y todo tipo de escritura íntima se ponga a escribir un diario. [...] La promesa de veracidad. El pacto autobiográfico. Como si alguien, de todas maneras, me fuera a creer. No voy a pedirle a nadie que me crea. (Villalobos, 2016, p. 41)

Estas referencias son continuas a lo largo de toda la obra. Así, se produce una convivencia del aforismo de Jacques Lacan, «la verdad tiene estructura de ficción» (Villalobos, 2016, p. 202), con su contrario, «la ficción usa la estructura de la verdad» (2016, p. 207). En *Peluquería...* se emplea un recurso similar. El hecho de que los personajes de la peluquera y del ecuatoriano revelen al protagonista su historia, pero que, en cambio, esta no se comparta con el lector —a través de un subrayado en negro que hace ilegible el texto (2022, p. 76)—, problematiza aún más la condición ficcional de la obra, pues apunta a la interpretación de dichos hechos como la revelación de un secreto real. En este sentido, se acoge la idea de que la ficción renegocia la relación del individuo con su entorno (Valenzuela Garcés, 2023). Podría entenderse que se ironiza con las ideas de Umberto Eco compartidas en *Obra abierta* (1962), pues la supuesta tarea de reescritura que corre a cargo del lector para la búsqueda de sentido se vuelve inacabable.

En esta misma dirección, resulta muy reveladora la fotografía que encabeza la narración de *El pasado...* Pertenece a la terminal de autobuses de la ciudad natal del protagonista y del autor, donde un cartel reza el siguiente mensaje: «Bienvenidos a Lagos de Moreno, Jal. Tierra bendita de Dios» (Villalobos, 2024, p. 13). Esta elección es muy significativa, pues no solo cuestiona la situación actual de esa supuesta tierra bendita, sino que sirve también para dar la bienvenida a los propios lectores al universo al que el protagonista debe regresar. Con esta imagen, la narración se inicia con la idea de que este marco espacial existe en el plano puramente fáctico, lo que vuelve dificultosa, una vez más, su vinculación con el estatuto de ficción más estricto.

De la misma manera, este texto se encuentra plagado de imágenes recurrentes de una bala y de una pastilla de dudosa procedencia. De hecho, la primera vez que aparece el primero de estos elementos, se apunta que el protagonista debe considerar «la evidencia, su innegable materialidad» (Villalobos, 2024, p. 44). En definitiva, tales fotografías también redundan en esta misma ambigüedad interpretativa, pues pueden ser consideradas pruebas de verificación de un pacto referencial (Lejeune, 2004). De igual manera, existen referencias a otros datos que, si fueran ficticios, no sería necesario especificar para el adecuado curso de la narración. A modo de ejemplo, considérese el dato que ofrece el narrador sobre la relación de su familia con la capital de Jalisco: «Mi abuela y mi tío se fueron a Guadalajara, pero esa es otra historia» (Villalobos, 2024, p. 33). El propio narrador reconoce que se trata de una información que no afecta de ningún modo a la trama, por lo que el hecho de que la comparta incide una vez más en su posible aceptación como dato verídico.

La referencia a cierta información de carácter verificable se da también desde el inicio en *Peluquería...* Enseguida se alerta de la equivalencia entre el narrador y un autor que, dado que está escribiendo explícitamente sobre sus familiares y estos se han negado a la revelación de sus nombres reales, les reservará etiquetas tan genéricas como «la brasileira», «el adolescente» y «la niña» (Villalobos, 2016, p. 12). Estos datos coinciden con la situación actual de Villalobos, quien se encuentra casado con la traductora brasileña Andreia Moroni, madre de sus dos hijos. Para justificar la base narrativa de su proyecto, el protagonista explica: «En la literatura siempre es así, escribes de una cosa aunque en realidad estás hablando de otra» (2022, p. 13).

La insistencia de Villalobos en el difuminado entre el pacto referencial y el novelesco muestra un paralelismo sólido en la construcción de estas tres obras, que se observa incluso en detalles como la repetición de

un mismo juego de palabras con el concepto de «personaje», uno de los elementos fundamentales de la narración. Así, en *No voy...* se encuentra: «Aquí no hay personas, tía, aquí hay personajes» (Villalobos, 2016, p. 234). Se trata de una deliberada e irónica ambigüedad terminológica que se reproduce prácticamente sin alteraciones en *Peluquería...*: «—¿Personaje? —Persona, perdón» (2022, p. 76).

En *El pasado...* resulta llamativo que, a diferencia de las novelas anteriores, el nombre del protagonista solo se revele en el cierre de la historia (Villalobos, 2024, p. 241). Dado que, de nuevo, se ofrecen varios datos biográficos concordantes con los presentados en las anteriores entregas, el lector ya espera que este narrador-personaje se llame también Juan Pablo desde incluso antes de iniciar la lectura. Es decir, en el universo narrativo de Villalobos, esta homonimia ya forma parte del horizonte de expectativas (Jauss, 2013) del público. Además de la referencia a Lagos de Moreno como el pueblo natal del protagonista, se presentan otras concordancias, como la homonimia existente entre los personajes de los hermanos de Juan Pablo y los hermanos del autor; esto se evidencia desde la propia dedicatoria: «Para Ángel, Luis Alfonso, Uriel y Luz Elena, hijos de mis papás» (Villalobos, 2024, p. 7).

Como ya se ha comentado, esta identificación con el género autoficción se encuentra regulada desde la propia contracubierta. Ya aquí *El pasado...* se apoda como la culminación del «ciclo de las tres novelas de autoficción» (Villalobos, 2024), en el que se incluyen como antecedentes *No voy...* y *Peluquería...* En consecuencia, la dilación en la revelación del nombre del personaje principal no puede estar al servicio de un ingenuo factor sorpresa. Más bien, podría deberse a que este desvelamiento se produce en el momento en que Juan Pablo se encara con su destino y culmina su proceso de maduración: «Claro, claro, tú nunca tienes la culpa, Juan Pablo. Abandonaste a tus papás, te fuiste cuando más te necesitaban» (2024, p. 241).

Tampoco se nombra el lugar de su residencia actual, que es apodado de forma continua bajo la etiqueta genérica y neutral de «el extranjero». En *La invasión del pueblo del espíritu* (2020) se asistía a una vaguedad geográfica similar solo hasta cierto punto. Aquí también se situaba la ubicación y la procedencia de los personajes en torno a grandes horquillas espaciales: Cono Sur (Villalobos, 2020, p. 17), lejanorientales (p. 37), etc. Sin embargo, en *El pasado...* esta amplitud solo afecta al lugar de residencia habitual del protagonista, que contrasta con la exactitud con la que se sitúa la acción de la obra, en Lagos de Moreno. El efecto conseguido, por lo tanto, también difiere. Así, en *La invasión...* se aspira a una crítica del «imperialismo universal» (2020, p. 120) que asola el planeta y al proceso de ninguneo del sujeto contemporáneo, convertido en un ser anónimo en la sociedad capitalista occidental.

El público familiarizado con la novelística de Villalobos ya es consciente de que el lugar de residencia actual se ubica en Barcelona. Esta indeterminación geográfica difiere enormemente de sus anteriores novelas, en especial de *Peluquería...*, en la cual incluso comparte que existe un estudio reservado para su labor de escritor en un pudiente barrio barcelonés, convertido en un «parque de atracciones» (Villalobos, 2022, p. 16) —una correspondencia más con un dato verificable de Villalobos, quien cuenta con uno en el distrito de Gràcia (Martínez, 2022)—. Así, se subraya que la acción narrativa de su última novela descansa en el enfrentamiento del personaje principal con su pasado y no con su presente ni su futuro, como se evidencia desde el propio título. Efectivamente, el contraste entre la indeterminación del país de residencia actual del protagonista y la precisión con que se referencia su lugar de origen permite reforzar la necesidad de este ajuste de cuentas con su historia personal.

3. Las declaraciones públicas de Villalobos: la negociación de su postura autorial

3.1. Declaraciones del autor

Villalobos no solo acepta esta recepción en clave autoficticia de su obra literaria, sino que también la reafirma. De forma recurrente, la autoficción se construye desde el paratexto —es decir, desde el conjunto de elementos que acompañan al texto principal— a través de una solicitud de interpretación de la obra que parte de un pacto ficcional (Arroyo Redondo, 2014, p. 72). Ya Roland Barthes alertaba en *Roland Barthes par Roland Barthes*: «Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman» (1975, p. 577). Si se recuerda la desaparición que sufre el Juan Pablo de *No voy...*, a la manera de la muerte del autor de Barthes (Vanden Berghe, 2020, p. 226), este recurso adquiere mayor relevancia. Del mismo modo, en los agradecimientos finales de *No voy...* se avisa al lector que la madre del protagonista no se corresponde con la del autor (Villalobos, 2016, p. 275). Por su parte, en *Peluquería...* ya se advierte en el epígrafe inicial: «Nada en este libro es cierto, salvo lo que sí» (2022, p. 9). Este recurso se repite en *El pasado...*: «Esto es una novela; cualquier parecido con la realidad no es mera coincidencia: así es como funciona la ficción» (2024, p. 11). En consecuencia, Villalobos busca armar un proyecto autorial (Zapata, 2011) con un método narrativo estable, que lo identifique claramente en el campo literario.

Villalobos no solo modula su postura autorial en estos elementos, sino también a través de sus declaraciones públicas. Conceptualizada como epitexto por Meizoz (2014, p. 86), ya Ruth Amossy (2014, p. 70) definía la entrevista como el género en el que el autor puede realizar una regulación de la presentación de sí mismo. En estos contextos, esta indeterminación consciente en la interpretación referencial de su obra es enfatizada por el propio escritor. Sobre *No voy...*, Villalobos ha afirmado en una entrevista: «Hay cosas en la novela que pueden parecer muy ridículas

pero son reales, y luego hay cosas que parecen verosímiles, y son ficción» (Lage, 2023). Sin embargo, solo pone a modo de ejemplo el esperpéntico seminario de estudios de género al que asiste el protagonista. El autor no menciona la desaparición final de Juan Pablo, el suceso que, sin dudas, el público más difícilmente aceptaría como real. Con certeza, la declaración también alimenta esta recepción ambigua del texto. Asimismo, ofrece unos llamativos comentarios sobre *Peluquería...*:

Es una autoficción en el sentido más clásico, está basada en hechos reales, pero antes de enviársela a mi editora yo se la di a leer a mi hijo. Para mí es importante: si yo estoy jugando a eso y los pongo como personajes, tengo que pedirles la opinión. (Gómez, 2022)

En estos encuentros se halla la activa participación de Villalobos para este proceso de negociación de su proyección autorial. Sin embargo, insistirá también en que estas similitudes con su vida personal no implican una identificación plena consigo mismo: «La historia de ese Juan Pablo no es la mía. No puedo negar que a mí la ciudad me acogió. [...] Ahora, es cierto que en la novela se ponen en juego diferentes experiencias...» (Lage, 2023). Merece la pena considerar esta cita juntamente con otra declaración muy reveladora:

Llevo escribiendo autoficción desde 2016, cuando publiqué *No voy a pedirle a nadie que me crea*. Es una novela de un tono muy distinto, en la que ficciono la primera parte de la llegada a Barcelona, la mirada de un inmigrante que recién llega a esa ciudad. Un tipo como yo, que acude a hacer un doctorado y se reúne de un grupo de amigos filólogos, periodistas... [...]

No soy inocente al respecto. Mis estudios cuando terminé la carrera eran sobre literatura íntima. Trabajé la autobiografía y los diarios. Así que llevo más de 20 años consciente de que hay algo llamado autoficción. Me interesa más desde un punto de vista paródico. La idea de poner mi nombre

tiene que ver con cuestionar mi lugar y el del escritor establecido. Creo que es muy perjudicial para uno mismo creerse un gran escritor. La parodia me parece sana porque es una estrategia de marginación, de separarse de un lugar de poder, consciente de que esa posición es nociva. Hay que ir a otro lugar en el que pueda reírme de mí mismo. (Gómez, 2022)

Como se puede observar, Villalobos se muestra como un autor informado de los recursos asociados con la autoficción, que dirige hacia una burla del propio lugar de prestigio del escritor. De este modo, puede entenderse que su proyecto narrativo se basa en una evaluación paródica de diversos accidentes de su historia personal, así como de su propia definición de la literatura. Deben tenerse en cuenta las ideas compartidas por Villalobos al respecto de su desprecio por la figura del escritor solemne, las cuales se repiten a menudo en sus entrevistas. Ya ha hecho una afirmación de lo que para él es la autoficción: «Una manera de ridiculizarme para que el otro ría» (Martínez, 2022).

Una idea similar se halla en su entrevista con Este País (2022): «A mí lo que me parece problemático de esa idea de la consagración o del prestigio es que a partir de ahí surge la autoridad». En la propia obra de *Peluquería...* se hace referencia a que, lamentablemente, los pilares de la historia de la literatura hispanoamericana han sido «la aristocracia y la burguesía» (Villalobos, 2022, p. 18). En efecto, aquí se produce un contraste con la figura del Juan Pablo de *No voy...*: mientras que en esta novela se asiste al proceso de degradación de un sujeto ninguneado, en aquella otra se propone la historia de un personaje acomodado, es decir, la focalización en la parte de la historia que «no tiene tensión narrativa» (2022, p. 24).

Villalobos parece acoger la idea de autoficción de Gilberto Vásquez Rodríguez, que la entiende como «una revolución, un desmantelamiento irónico del sujeto» (2014, p. 103) que da lugar a una

reinterpretación de las nociones de verdad y de identidad. Así, en *Peluquería...* se genera esta visión irónica de su pretensión inconsciente de convertirse en un escritor ya considerado por la Academia, a la par que desvela su exposición dentro y fuera de su obra:

Me puse a pensar en cómo se habría enterado de mi dirección, aunque concluí que tampoco era tan difícil deducirlo si de verdad era un buen lector de mis libros, si les había puesto atención —¿quizá era un estudiante de doctorado que hacía su tesis sobre mi obra?— y, sobre todo, si me seguía en redes sociales y analizaba fotos y publicaciones. [...] Me imaginé al lector esperándome estoicamente, [...] cargando heroicamente mis libros para que se los firmara, eran seis en total, siete si traía también la novela infantil, ya pesaban lo suyo. (Villalobos, 2022, p. 59)

Esta referencia a su obra concuerda con el número de publicaciones, hasta ese momento, de Villalobos. Así se encontraban en orden cronológico: *Fiesta en la madriguera* (2010), *Si viviéramos en un lugar normal* (2013), *No estilo de Jalisco* (2014), *Te vendo un perro* (2015), *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016) y *La invasión del pueblo del espíritu* (2022). Con la obra infantil se alude a *Yo tuve un sueño* (2018). Por consiguiente, Villalobos ataca este discurso convencionalizado al mismo tiempo que se sirve de él. A través de esta autocrítica consciente, el escritor consigue crear una auténtica parodia, que destaca por impedir la destrucción plena de aquello que es aludido de forma burlesca (Hutcheon, 2000, p. 44). También, Villalobos se expone como conocedor del recurso de la metaliteratura, aquella que desvela su propio funcionamiento interno (Camarero Arribas, 2004, p. 457). Él mismo expresa: «Toda literatura es por fuerza metaliteratura, es autorreferencial y, en conclusión, es paródica» (Martínez, 2022).

Resulta una declaración muy reveladora, pues negocia, precisamente, una desvinculación de su obra con la autobiografía que no solo aparece en las declaraciones externas a su creación literaria, sino que,

como ya se ha mostrado, se halla también en *No voy...* Aquí se encuentra una llamativa oposición entre el desdén que Juan Pablo siente hacia este género y la valoración que le dedica Valentina, cuya voz narrativa se expresa a través de esta vía:

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, p. 229)

Alberca (2014) ha insistido en que el origen de la autoficción podría encontrarse precisamente en el rechazo que por tradición ha sufrido este género, que ha sido entendido como una especie de pseudoliteratura (p. 152). No obstante, ambos géneros narrativos aparecen compartiendo el espacio de la propia novela, lo que en cierto modo anula su diferenciación. Este discurso refuerza el análisis crítico de la noción de literatura que se halla en la propia obra.

También en *Peluquería...* se lleva a cabo un irónico examen de la aparente oposición entre la llamada «literatura de la experiencia» y «de la imaginación», así como del desprecio que sufre la apodada «literatura íntima» (Villalobos, 2022, p. 33). Esto plantea una crítica muy relevante a lo que se apoda «literatura convencional, complaciente consigo misma» (2022, p. 67), que puede entenderse como el rechazo a una literatura que debe elegir de forma excluyente entre lo fáctico y la ficción más pura: «No hay literatura ya lista en la realidad, al menos no el tipo de literatura que a mí me gusta» (p. 75). La idea aparece con reiteración en una entrevista dedicada a esta misma novela: «Hago parodia de la supuesta contradicción entre la literatura de la experiencia y la de la imaginación. Esa dicotomía es falsa, yo quiero hacer las dos cosas» (Ayén, 2022).

A través de la reducción al absurdo de las diferencias entre alta y baja literatura, Villalobos rehúye este culto a la propia figura que podría haberle brindado la autobiografía. En este sentido, parece rechazar más bien aquel discurso que busca una autoexhibición aduladora para el legado de una identidad autorial definitiva (Alberca, 2014, p. 162):

Es, digamos, un ejercicio que empieza con la autoparodia, más que autobiográfico es un juego que parte de mis circunstancias personales reales, del escritor que vive en Barcelona, que tiene dos hijos, que está casado con una brasileña, todo esto es real, pero que no lo utiliza para construir una posición de autoridad, o de prestigio, sino para empezar a reírse de sí mismo y a partir de ahí cuestionar quién es y desde qué lugar está contando la historia y qué posibilidades tiene de transformar su realidad inmediata en literatura. (Este País, 2022)

Amossy (2014) consideraba que la «representación imaginaria» del autor busca un mantenimiento coherente a través del cruce de las imágenes externas e internas al texto (p. 84). Según la estudiosa, una vez que la imagen de autor aparece asumida y producida por el escritor de forma deliberada, podemos hablar de una postura en el sentido que le da Meizoz (p. 72). En consecuencia, Villalobos apuesta por la creación de una postura autorial estable que vaya más allá del hecho estrictamente literario.

3.2. La puesta en escena

Dominique Maingueneau (2014), en su explicación sobre las distintas dimensiones de la noción de autor, recogía que, después de la figura del autor-responsable, en cuanto «instancia que responde por un texto», se encontraría el autor-actor, al que se atribuye una serie de «representaciones estereotipadas» para la administración de su carrera (p. 55). Esta concepción dialogaría con la profesionalización que, según Gilles Deleuze (1980), ha sufrido la figura del escritor (p. 43). De igual modo, dicha conciencia podría conllevar la banalización de su

estatuto (Souquet, 2014, p. 261). No debe olvidarse que en *Pelusería...* se observa la inmersión del protagonista en un auténtico mercado, sujeto a la exigencia editorial de continuar escribiendo (Villalobos, 2022, p. 25) y que incluso cuenta con un cargo de profesor en talleres literarios, de los que obtiene un rédito económico (p. 31). Se reconoce incluso la relación proporcional directa que guarda la exposición pública del autor y sus ventas:

Me eché en el sofá y me dediqué a administrar mis quince minutos de fama. Tenía [...] también varios recados en el buzón de voz, incluso de mi agente y de mi editora, y ambos coincidían en decirme que quizá esto *podía ayudar a que se moviera la cosa*. Se referían al hecho de que mis libros no se vendían mal pero tampoco acababan de venderse bien, lo que para mí era suficiente y para ellos no, porque ese era su trabajo y estaba bien que así fuera. (p. 87)

En esta dirección, la adaptación filmica de *No voy...* (2023), a cargo de Fernando Frías de la Parra y distribuida por Netflix, también refleja la puesta en escena del autor en la sociedad contemporánea. La película sigue, a grandes rasgos, la misma estructura narrativa que la novela. Efectivamente, se vuelve a producir la concordancia con los mismos datos biográficos que ya se hallaban en el texto original, como los relativos al nombre del autor o su ida a Barcelona para la realización de su tesis doctoral.

Sin embargo, la inserción de una llamativa escena refuerza este juego de (con)fusión identitaria entre el Juan Pablo ficticio y el real. En ella, se adjudica a *No voy...* el Premio Herralde de Novela, reconocimiento que la obra recibió en 2016. Dicha presentación corre a cargo del propio Villalobos, que introduce al escritor Juan Pablo ficcional, interpretado por Darío Yazbek. En consecuencia, en una brillante paradoja, el verdadero autor de la obra, que no se interpreta a sí mismo, comparte el espacio con un actor que interpreta a su personaje

homónimo. La brevedad de esta escena no le hace perder relevancia, sino todo lo contrario, pues potencia una vez más esa ambigüedad entre la realidad y la ficción cuya interpretación Villalobos siempre propone, de manera jocosa, al receptor atento.

A pesar de ser un recurso que escaparía a un estudio solo centrado en la novela, esta decisión robustece la condición ambiguamente autorreferencial sobre la que se construye el proyecto autorial de Villalobos. Ya Meizoz recordaba que los actos del escritor en cuanto sujeto civil no deben excluirse del análisis si pueden vincularse como parte del *habitus*, es decir, del «conjunto de disposiciones sociales de un individuo actualizables de manera diferencial según el campo en el que escritor se encuentra inscrito» (2014, p. 88). De esta forma, la novela *No voy...* ha devenido en «un patrón para la conducta pública» (Meizoz, 2014, p. 89) para Villalobos, que continúa extendiendo este juego autoficticio más allá del propio texto. De forma sintomática, apunta a este difuminado al afirmar: «Hay cosas de Juan Pablo en la película con las que me reconozco y no están en la novela» (Beraldi, 2023). Fernando Cabo Asgueniloza ya vinculaba la autoficción, por su afán de exhibición, con la teatralidad inherente al hecho artístico en nuestros días (2014, p. 33). Con la adaptación cinematográfica y la transformación del autor en actor y viceversa, parece buscarse una parodia de esta mediatizada puesta en escena.

El juego de fusión entre autor y actor no se limitó a las fronteras de la propia película. En la presentación en la librería Obaga de Barcelona, Villalobos y Yazbek firmaron ejemplares de la novela vestidos con la misma ropa usada en el filme (Lage, 2023). De este hecho se hizo eco el medio *La Vanguardia*, de la mano de Camila Beraldi, el 4 diciembre de 2023, poco después de su estreno en Netflix, el 22 de noviembre. El artículo describe esta puesta como una «escena metaliteraria» que podría confundirse con «un nuevo episodio de *Black Mirror*» y califica la novela de autoficticia: «Aunque trabaja con material autobiográfico, el

argumento no se limita a lo real» (Beraldi, 2023). Si se tiene en cuenta que las imágenes elaboradas por terceros también operan en la representación de la postura autorial (Meizoz, 2014), resulta evidente que un medio de tanto alcance como este periódico también puede modular la interpretación del texto.

Después del estreno de la película, se realizó una reedición del libro en la Colección Compactos de Anagrama, que sustituyó su portada por la imagen que sirvió de póster promocional y que muestra al actor en su papel de Juan Pablo. Si bien es común que un libro se reedite con un fotograma prestado de su adaptación filmica, aquí no constituyó únicamente un mero hecho promocional, sino que continuó al servicio de este mismo difuminado de fronteras de la identidad autorial.

Estas actuaciones avalan la idea de que la postura autorial no solo se construye a través de la estricta obra literaria, sino también con la presentación del autor en diferentes situaciones públicas, es decir, con su puesta en escena. El escritor decide si se adapta a la specularidad inherente a este contexto social o si la rechaza; no obstante, cualquiera de ambas decisiones moldea su existencia pública (Meizoz, 2016, p. 253). Villalobos parece optar por el primero de estos polos, aunque sea para su parodia y desvelamiento irónico, lo que mantiene coherencia con su línea narrativa.

Parte del éxito de la fórmula autoficticia podría deberse, de hecho, a la uniformización que sufre el sujeto en la era capitalista y neoliberal, lo que llevaría al individuo y, por lo tanto, al artista a un intento de reconstrucción de su propia identidad (Alberca, 2014, p. 152). En este sentido, los resultados de este trabajo permiten discrepar una vez más con Vanden Berghe (2020), quien considera que la obra de Villalobos tampoco hace referencia a la fragmentación del individuo en la sociedad capitalista (p. 225). No solo lo ejemplifica el personaje de Juan Pablo, sino Valentina,

quien sufrirá una aguda alienación que la conducirá a convertirse en el típico sujeto anónimo de la ciudad occidental (Augé, 2000, p. 122).

Es muy sugerente a este respecto la explicación que Juan Pablo realiza de su proyecto de tesis en *No voy...*: «[Baudelaire] dice que el único capaz de reír de su propia caída es el filósofo, que tiene el hábito de desdoblarse y de, abro comillas, asistir de manera desinteresada a los fenómenos de su yo» (Villalobos, 2016, p. 52). Aquí se anuncia un proceso de autorreconocimiento que también da claves para la interpretación de la obra. Si bien este desdoblamiento se inicia en la obra literaria, se intensifica en la adaptación fílmica, lo que a su vez provoca el refuerzo de esta interpretación del texto, en un viaje de ida y vuelta.

La postura de Villalobos se construye, precisamente, a través de un consciente juego con sus fronteras. Meizoz recoge que es común la asociación entre el reconocimiento visual de un autor y la asimilación de su literatura a un mero éxito comercial, mientras que su mayor invisibilidad se considera un «signo de excelencia» (2016, p. 258). Si la parodia propone un juego que conjuga el desvelamiento de su figura y su cuestionamiento de forma simultánea (Prieto, 2020, p. 36; Vara Ferrero, 2014, p. 213), Villalobos apuesta por una irónica construcción de una imagen de autor que, justamente, escape a la estabilidad. Su continua proyección autorial entra, por lo tanto, en una deliberada tensión con su intención de construirse una identidad discursiva y fragmentaria.

4. Conclusiones

A lo largo de estas páginas, se ha propuesto un análisis de la postura literaria (Meizoz, 2014) del autor mexicano Juan Pablo Villalobos. Para esta investigación, se han sometido a examen las novelas *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016), *Peluquería y letras* (2022) y *El pasado anda atrás de nosotros* (2024). De igual manera, se han analizado los distintos

paratextos que acompañan estas obras, así como las apariciones públicas y mediatizadas de Villalobos.

Como resultado, se ha expuesto que la postura literaria del autor se ha construido a través de una trayectoria estable, basada en el cuestionamiento sistemático de su noción de literatura y de su propio posicionamiento en el campo literario. El autor se sirve de los recursos asociados con la autoficción, que le permiten el sostenimiento de un diálogo deliberadamente ambiguo entre las fronteras intratextuales y las externas a su obra literaria. A su vez, sus diferentes mediadores —entrevistadores, editores, representantes, etc.— apuestan por una presentación de su figura y de su obra en esta misma dirección. Se ha evidenciado que el escritor se muestra conocedor de los diferentes mecanismos que le permiten la configuración de esta proyección, por lo que su estrategia de posicionamiento en el campo literario se ejerce de manera consciente.

En definitiva, la postura autorial de Juan Pablo Villalobos se construye a través de una paradójica combinación entre visibilidad y ambigüedad, lo que conduce a un burlesco proceso de reinterpretación continua. Desde una apuesta sumamente crítica, se desemboca en una autoparodia que, por su profundo rechazo de la figura del escritor consagrado, tiende incluso a la iconoclasia. Conocedor de que el autor no es solo consumido a través de su obra, sino también a partir de su imagen pública, Villalobos ironiza con este proceso de mediatización de su imagen propia en la era del espectáculo: paradójicamente, a través de la aparente multiplicación de su imagen, esta pierde nitidez y, por lo tanto, se difumina.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva.
- Alberca, M. (2014). De la autoficción a la antificación. Una reflexión sobre la autobiografía española actual. En A. Casas (Ed.), *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (pp. 149-168). Iberoamericana Vervuert.
- Amossy, R. (2014). La doble naturaleza de la imagen de autor. En J. Zapata (Ed.), *La invención del autor: nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial* (pp. 67-84). Editorial Universidad de Antioquia.
- Arroyo Redondo, S. (2014). El diálogo paratextual de la autoficción. En A. Casas (Ed.), *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (pp. 66-77). Iberoamericana Vervuert.
- Augé, M. (2000). *Los «no lugares»: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (M. Mizraji, Trad.). Gedisa.
- Ayén, X. (2022, 21 de marzo). «¿Por qué escriben novelas los presentadores del telediario?». *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20220321/8139153/villalobos-peluqueria-novela-juan.html>
- Barthes, R. (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes. Oeuvres complètes. Tome IV*. Seuil.
- Beraldi, C. (2023, 4 de diciembre). El escritor Juan Pablo Villalobos se enfrenta a su doble en la pantalla grande. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20231204/9401812/villalobos.html>

- Cabo Aseguinolaza, F. (2014). Teatralidad, itinerancia y lectura: sobre la tradición teórica de la autoficción. En A. Casas (Ed.), *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, (pp. 25-43). Iberoamericana Vervuert.
- Camarero Arribas, J. (2004). Las estructuras formales de la metaliteratura. En I. Iñarrea Las Heras y M. Jesús Salinero Cascante (Coords.), *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos* (Vol. 1, pp. 457-472). Universidad de la Rioja.
- Campaña Fimbres, J. A. (2023). Las formas errantes: elementos compositivos móviles en dos novelas de Juan Pablo Villalobos. *Sincronía*, (84), 329-353.
- Casas, A. (2014). La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales. En A. Casas (Ed.), *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (pp. 7-21). Iberoamericana Vervuert.
- Colonna, V. (1989). *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature* [Tesis doctoral, École des Hautes Études en Sciences Sociales]. HAL Open Science. <https://theses.hal.science/tel-00006609v1>
- Deleuze, G., y Parnet, C. (1980). *Diálogos* (J. Vázquez, Trad.). Pre-Textos.
- Eco, U. (1985). *Obra abierta*. Planeta DeAgostini.
- Este País. (2022, 19 de agosto). *La literatura mexicana está pasando un momento muy bonito. Entrevista con Juan Pablo Villalobos*. <https://estepais.com/cultura/literatura/entrevista-juan-pablo-villalobos/>
- Godoy, P. (s. f.). No claudicaremos. Una conversación con Juan Pablo Villalobos. *Altair Magazine*. <https://www.altairmagazine.com/voces/juan-pablo-villalobos/>

- Gómez, A. (2022, 12 de marzo). ¿Se puede escribir una novela siendo feliz? *Coolt*. https://www.coolt.com/libros/juan-pablo-villalobos-escribir-novela-siendo-feliz_484_102.html
- Jauss, H. R. (2013). *La historia de la literatura como provocación*. Gredos.
- Hutcheon, L. (2000). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. University of Illinois Press.
- Lage, J. E. (2023, 15 de diciembre). Juan Pablo Villalobos, la luz y lo estridente. *El Estornudo*. <https://revistaelestornudo.com/juan-pablo-villalobos-la-luz-lo-estridente/>
- Lejeune, P. (2004). El pacto autobiográfico, veinticinco años después. En M. A. Hermosilla Álvarez y C. Fernández Prieto C. (Dirs.), *Autobiografía en España, un balance: actas del congreso internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001* (pp. 159-172). Visor.
- Martínez, L. (2022, 26 de abril). Juan Pablo Villalobos: «Creo en la inmersión lingüística como un igualador social». *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/cultura/literatura/2022/04/26/6266e08be4d4d8dc6e8b4578.html>
- Meizoz, J. (2014). Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor. En J. Zapata (Comp.), *La invención del autor: nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial* (pp. 85-96). Editorial Universidad de Antioquia.
- Meizoz, J. (2016). Escribir, es entrar en escena: la literatura en persona (J. Zapata, Trad.). *Estudios*, 21(42), 253-269.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2000). Parodiar, rev(b)elar. *Exemplaria: Revista de Literatura Comparada*, (4), 1-18.

- Prieto, J. (2020). Autoficción y memoria colectiva: notas sobre el documental en primera persona en Argentina. *Letral*, (23), 24-58.
- Sánchez, F. (2017, 15 de diciembre). Villalobos: «Hubiera querido escribir cualquier libro de Ibargüengoitia». *El País*. https://elpais.com/cultura/2017/12/14/actualidad/1513274730_583326.html
- Souquet, L. (2014). Una autoficción «espectacular»: Pedro Lemebel y Fernando Vallejo. En A. Casas (Ed.), *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (pp. 247-267). Iberoamericana Vervuert.
- Valenzuela Garcés, J. A. (2023). Las posibilidades del pensamiento literario. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 73(73), 227-244. <https://doi.org/10.46744/bapl.202301.010>
- Vanden Berghe, K. (2020). Auto, meta, narco, post, trans. El recetario (¿de los abuelos, para los nietos?) de Juan Pablo Villalobos en *No voy a pedirle a nadie que me crea*. En R. Lefere, F. Díaz Ruiz y L. Morales Benito (Coords.), *Perspectivas sobre el futuro de la narrativa hispánica: ensayos y testimonios* (pp. 223-238). Universidad de Alicante.
- Vásquez Rodríguez, G. (2014). Condición de verdad y ficción (literaturas del recuerdo y autoficción). En A. Casas (Ed.), *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (pp. 79-105). Iberoamericana Vervuert.
- Villalobos, J. P. (2016). *No voy a pedirle a nadie que me crea*. Anagrama.
- Villalobos, J. P. (2020). *La invasión del pueblo del espíritu*. Anagrama.
- Villalobos, J. P. (2022). *Peluquería y letras*. Anagrama.

- Villalobos, J. P. (2024). *El pasado anda atrás de nosotros*. Anagrama.
- Zapata, J. (2011). Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor. *Lingüística y Literatura*, (60), 35-58. <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.12545>