

El lado B de la crítica artística en *La historia de mis dientes* de Valeria Luiselli

The B Side of Artistic Criticism in *La historia de mis dientes* by Valeria Luiselli

Miriam Esthela Suárez de la Vega— Universidad Anáhuac

Resumen: A lo largo de la historia se configuró una concepción de la literatura avalada por el canon que marcó por años el molde habitual sobre el que se edificó. No obstante, la yuxtaposición disciplinaria, los procesos de hibridación y la crítica a un sistema artístico hegemónico, son parte de exploraciones literarias expandidas fincadas en la necesidad de confrontar, interpelar y cuestionar, ya no sólo lo meramente literario tanto como lo humano. Con base en ello, el objetivo de este trabajo es analizar la novela *La historia de mis dientes* (2013) de la escritora mexicana Valeria Luiselli, como propuesta irónica, lúdica y heterogénea; cuyo impacto supuso la divergencia entre la crítica literaria mexicana que la rechazó por considerarla menor, frente a la estadounidense capaz de premiarla.

Palabras clave: literatura, hibridez, crítica literaria

Abstract: A conception of literature endorsed by and built upon the canon has historically been the norm. However, disciplinary juxtaposition, processes of hybridization, and criticism of a hegemonic artistic system are part of expanded literary explorations rooted in the need to confront, interrogate, and question not only the purely literary, but also the human. Stemming from this premise, this article analyzes the novel *The Story of My Teeth* (2013) by Mexican writer Valeria Luiselli as an ironic, playful, and heterogeneous proposal; its impact resulted in a divergence between Mexican literary criticism, which rejected it as minor, compared to the American one that celebrated it.

Keywords: literature, hybridity, literary criticism

Fecha de recepción: 19 de junio de 2024

Fecha de aceptación: 30 de enero de 2025

En 2013 la escritora mexicana Valeria Luiselli (1983) publicó *La historia de mis dientes*, contrario a lo que supuso la favorable acogida de su primera novela *Los ingrátidos* (2011) además del ensayo *Papeles falsos* (2010) con el que se dio a conocer como escritora, en México su tercera obra resultó incomprendida y duramente criticada:

Valeria Luiselli recurre a las dentaduras para contar *incisivas* historias sin pies ni cabeza y sumerge al lector en el Ecatepec de Morelos en donde el tendero, el vecino, la oficial de tránsito, el pariente (Jaime Sánchez Joyce o Marcelo Sánchez Proust) son apenas esbozos de personajes desabridos que no tienen nada en común con el muy logrado, aunque en otro registro, Gilberto Owen de *Los ingrátidos*. Valeria Luiselli posee ingenio y humor, lo ha demostrado, pero *La historia de mis dientes*, su chiste más reciente, se le salió de las manos. (Conn, 2014)

¿Es viable afirmar que Frida Conn elige acudir a mecanismos convencionales, mismos que le permiten asociar la propuesta discursiva simplistamente con un chiste, para determinar el valor literario propuesto en la novela de Luiselli? En este sentido, resulta relevante ampliar la visión de la crítica literaria con el fin de asistir a estas propuestas artísticas desde otras posturas, en tanto, actualmente sus discursos participan de un intercambio híbrido que disuelve fronteras y plantea la realidad textual como un espacio interdiscursivo planeado no para conducir a la carcajada fácil o insultante como lo afirma Conn, sino para descolocar a lectores limitados a valorar la obra literaria a partir de su herencia más imperante.

En contraste, la publicación en inglés de *The Story of my Teeth* por Granta en Inglaterra y por Coffee House Press en Estados Unidos en 2015, dio un vuelco que la posicionó en la lista del *New York Times* entre los cien mejores libros de ese año, además de ser finalista en 2016 del prestigioso *National Book Critics Circle Award*¹ y recibir el Premio Metrópolis Azul en Canadá. Es claro que el valor literario de un libro no se determina por los premios o menciones acumuladas, no obstante, interesa puntualizar la enorme divergencia entre la crítica nacional e internacional tal como se observa en la recepción de medios estadounidenses, como el realizado por Jim Krusoe (2015): “Luiselli es una escritora emocionante de ver, no solo por este libro, sino también por el nuevo enfoque que aporta a la ficción, uno que invita a la participación y la reacción, incluso al escepticismo: un mapa vivo y respirable”.

¹ Premio del Círculo de Críticos Nacional del Libro (NBCC) que se entrega con el interés de difundir los mejores libros y revistas publicadas en inglés. Hasta esta nominación, ningún otro escritor mexicano había llegado a tal posición, con lo que Luiselli se convirtió en la primera escritora de nuestro país en encabezar la lista. Notable resulta que en 2018 volviera a obtener la distinción por *Tell Me How It Ends* publicada en español por la editorial Sexto Piso en 2016 bajo el título *Los niños perdidos*.

Tras menciones donde la novela se valora desde categorías como lúdica, propositiva y experimental, evidente es el franco recibimiento que ésta supuso fuera de los límites del territorio mexicano.

En la postura de Jorge Téllez, resulta claro que *La historia de mis dientes* y *The Story of my Teeth* son dos libros diferentes, principalmente porque la traducción supone un proceso de reescritura cuya principal diferencia radica en el cambio de nombres y el agregado de un capítulo extra en la versión inglesa². Además, se trata de un libro con búsquedas totalmente distintos, en tanto, el lector promedio norteamericano concibe al escritor como productor de bienes y servicios, mientras el mexicano continúa con la asociación del artista tocado por un halo romántico que le impide asistir a la friolera del mercantilismo (Tellez), con ello lo deja relegado a su carácter de intelectual superdotado con todos los atributos para ensanchar la lista de larga tradición literaria. Desde este enfoque, más que tratarse de dos libros distintos, ocurren dos percepciones contrarias, pues la crítica mexicana ocupó sus esfuerzos en denostar la propuesta por considerar el agravio que supone exponer al canon literario, en tanto, la perspectiva internacional atendió el mérito del ejercicio crítico-lúdico sobre el que el texto se concibió.

Así mismo, conviene referir el proceso de creación desde el cual se creó, pues constituye un aspecto determinante por participar del juego temático que sostiene su textualidad. *El cazador y la fábrica* fue una exposición presentada por la Fundación/Colección Jumex en abril de 2013, consistió en una instalación de diecisiete obras de arte con distintas propuestas, cuya búsqueda estuvo enmarcada en la idea del espacio urbano, particularmente el del municipio de Ecatepec, Estado de México, lugar donde precisamente se ubica la fábrica de jugos homónima y su museo adjunto. El interés de los curadores Magalí Arriola y Juan Gaitán fue incitar a la reflexión de la presencia de la fábrica en su contexto espacial, para ello apelaron no sólo a las piezas propias, sino a la integración de otros recursos:

Con la intención de replantear el papel del curador en su rol de intérprete o mediador, decidimos llevar a cabo, en un primer tiempo, un levantamiento de los hechos tal y se dieron dentro del contexto de la fábrica y del espacio de la exposición. [...] En un segundo tiempo, le pedimos a Valeria Luiselli que imaginara, a partir de dichos hechos y desde la ficción, uno de tantos recorridos a partir de los cuales las piezas que forman parte de la exposición no sólo se comunican entre sí sino, también, con el entorno que las alberga. De ello resultó una novela

² En dicha versión se adicionó el capítulo «The Chronologic», escrito en su totalidad por la traductora británica Christina MacSweeney, quien perfiló este apartado como una ruta explicativa para los lectores sobre los referentes literarios mexicanos, además de realizar el cambio de algunos nombres del original en español. Luiselli ha afirmado que prefiere concebir estos cambios más como versiones que como traducciones. En este análisis tales modificaciones se comprenden como parte de un ejercicio de adaptación empleado con el fin de ampliar el horizonte literario mismo, pues toda traducción apela a condiciones culturales propias de los rasgos lingüísticos que la determinan.

corta que se escribió con base en una serie de pistas concretas, y cuyos capítulos Luiselli compartió semana a semana con algunos empleados de la fábrica, sosteniendo un diálogo a distancia que nutrió de nueva cuenta el desarrollo de la trama. (El cazador y la fábrica, 2020)

De manera que la novela emerge siendo partícipe de una muestra cuyo principal objetivo es el de cuestionar la ubicación de la galería en un espacio complejo, no tanto por su geografía como por las circunstancias que lo caracterizan, se trata del quinto municipio más peligroso del país y el que tiene la mayor cantidad de personas en pobreza y pobreza extrema. Así, el interés de la exposición se centró en determinar el impacto de la fábrica en sus empleados y habitantes poniendo en el centro la relación del arte con el hecho social.

Con esta primera intención el texto devino alegoría de un proceso de escritura en dos direcciones. Por un lado, esa que transforma la esencia de las novelas por entrega en un ejercicio dialógico entre lectores ajenos al universo literario, que a su vez se convierten en críticos del texto capaces de direccionar el destino de la próxima entrega, es decir, coautores de la historia y su protagonista:

La historia de mis dientes nació a partir de un proyecto muy peculiar y específico, a través de un intercambio con 12 trabajadores en la fábrica de jugos Jumex. Yo no sabía que estaba escribiendo un libro porque básicamente me concentré en ese intercambio con los trabajadores y no sabía que eventualmente haría una novela con ese material. Fue un libro que escribí con una inmensa libertad y desparpajo, con una inmensa alegría y gozo por contar historias y también en un vaivén muy interesante con quienes a fin de cuentas fueron los primeros lectores. Estos trabajadores de Jumex son de algún modo coautores, porque fueron sus ideas, sus voces, sus comentarios, críticas e inquietudes las que fueron dirigiendo la pauta del libro. (Luiselli, 2016)

Se interpreta que el proceso de creación de esta obra comenzó como un ejercicio de escritura al azar más cercano al principio del cadáver exquisito ideado por los vanguardistas Tristán Tzara, André Bretón y Robert Desnos, pues sus objetivos iniciales se hallan determinados por la necesidad de incluir a los trabajadores de la fábrica de jugos, además de convertirlos, como ya se mencionó, en lectores cuya crítica guía el rumbo de la historia. Con ello, se pone de manifiesto que el texto nació en el marco de un proceso de escritura experimental, para luego desprenderse, es decir, configurarse claramente novela sin omisión alguna de su carácter lúdico inicial.

El desparpajo mencionado por la autora se asocia al contenido y permite determinar la segunda dirección: el tratamiento reflexivo sobre los procesos de escritura, polémico en relación con el arte contemporáneo influido por el sentido propio de la exposición en la que participaba. Ello constituye un procedimiento que

sitúa a la autora en un ámbito cercano a la escritura de entretenimiento o divertimento, ya que las entregas no podían resultar densas, elaboradas o complejas pues se anularía la función de integración con la que se ideó:

Además, en mis entregas yo tenía que ser capaz de ofrecer cierto entretenimiento a un grupo de gente que había pasado todo el día trabajando en la fábrica y que, además, se reunía en la noche a leer estas entregas, entonces no podía yo escribir un texto muy soporífero porque se me hubiesen dormido y tenía que mantener un ritmo. El ritmo de la novela es veloz, no es una obra meditativa, se mueve con la lógica de las novelas de panfleto del siglo XIX, en entregas cortas, rápidas, episódicas, con cierto humor satírico. (Luiselli, 2016)

Con base en lo hasta aquí expuesto, es posible determinar que la novela de Luiselli descoloca a la crítica literaria mexicana pues en ella convergen aspectos de origen asociados con métodos y géneros menospreciados desde su aparición. Basta con traer a revisión la polémica que desataron los panfletos desde sus orígenes en el siglo XVI, por caracterizarse escritos de afirmaciones transgresoras e incómodas mostradas irreverentemente como verdades indiscutibles que no requerían ser debatidas sino simplemente expuestas desde un matiz de demostración discursiva. El panfleto emergió como un texto cargado de elocuencia y complicidad a partir de un discurso híbrido en el que converge el ensayo, la sátira, la inventiva, la poesía, entre otros géneros literarios.

Para el teórico Marc Angenot (1982), el panfleto constituye una literatura de ideas y humor rechazada por muchos de verdadera literatura con mayúscula, en tanto se enmarca en un contexto temporal que lo guía a perecer dadas las apuestas discursivas pertenecientes a una dinámica histórica que termina primero por superarse y, luego, por olvidarse; razón por la cual pierden la categoría de texto clásico si se aprecian desde la perspectiva de Harold Bloom o Italo Calvino. Este elemento permite adentrarnos en la novela de Luiselli para abordarla desde los matices de la herencia panfletaria aunada a elementos que determinan su asociación con las novelas por entrega surgidas en la Europa del siglo XVIII y cuyo apogeo se consolidó durante el XIX.

Los planfletos son considerados por la crítica como textos desprovistos de valor estético, sus destinatarios eran principalmente de un sector poblacional denostado y, las más de las veces femenino, a pesar de ello se generó un impacto contundente capaz de transformar el formato de producción y distribución literaria para consolidar una lectura no individual sino masiva, distinguida por un público heterogéneo imposibilitado a la compra de libros, pero ávido de historias para divertirse; razón por la cual los escritores destinaron sus esfuerzos a sostener tal interés no sólo por mera práctica discursiva sino como medio para asegurar su

ingreso económico: “[...] la necesidad de mantener a sus lectores interesados (muchos escritores dependían de las ganancias generadas por sus escritos para vivir) se traducía en creatividad en la organización de tramas y formas que mantuvieran atentos a los lectores a lo largo de la entrega e interesados en adquirir la siguiente, lo que aseguraba la venta de su producto”. (Medina y Domínguez, 220)

Como puede observarse, el punto coincidente entre aquellas formas y los intereses creativos de Valeria Luiselli tras el llamado de la Fundación Jumex empatan significativamente, determinan la esencia discursiva de la novela, misma que también puede vincularse con la literatura planfletaria a partir de rasgos esenciales como la ironía, la sátira y la salida de los lugares comunes, con ello se afianza una postura crítica materializada a través de la función literaria equivalente a las novelas por entrega, cuyo principio es la generación de expectativa y divertimento, todo ello enmarcado por el involucramiento de lectores convertidos en coautores.

La historia de mis dientes narra la historia de Gustavo Sánchez Sánchez, mejor conocido como Carretera, hombre de clase baja habitante del municipio marginal de Ecatepec, quien por 19 años laboró como guardia privado de la conocida fábrica de jugos³, hasta que su suerte cambió y lo llevó a convertirse en “el mejor cantador de subastas del mundo” (17). Como rasgo determinante en la personalidad del protagonista se descubre su talento de coleccionista desde la infancia, misma que comienza con la recolección de las uñas de su padre para continuar con la recopilación de objetos desprovistos de valor monetario o sentimental, así logra hacerse de grandes cantidades de popotes, clips, ligas y cursos de diversos temas: “Carretera era un hombre que amaba los objetos de este mundo. Su amor por ellos iba más allá de su valor material real; los valoraba por aquello que de algún modo, en silencio, encerraban”. (109)

Una vez en la cúspide del éxito como subastador, Carretera logró una colección tan diversa y extensa como para requerir una bodega de almacenamiento en un gran terreno que compra en su barrio sobre la calle Disneylandia: “En el terreno de al lado, [...] puse un bodegón en donde fui guardando todos los objetos que coleccionaba de mis viajes por el mundo. Enfrente del bodegón, construí mi casa de subastas” (33). Sin embargo, la colección verdaderamente importante es la que determina el título de la novela y el rasgo principal referido desde el día del

³ Aspecto que consolida un factor empático entre los lectores de la fábrica que participaron del ejercicio y el protagonista pues se presenta una asociación inevitable. En primera instancia, se observa la intención de crear un personaje cuyo referente resulte conocido de manera que su historia se vea involucrada por un lado con los lectores meta y por otro con el tema del arte en relación con su impacto social en dicha geografía. De esta manera la triangulación garantiza el cumplimiento de los objetivos requeridos por los curadores de la Fundación Jumex.

nacimiento del protagonista: los dientes. Carretera nació además de feo y peludo, con cuatro dientes prematuros cuya explicación fue determinada como un caso extraño de genética, este dato de apenas una línea a inicios de la narración perfila el *leitmotiv* de la obra.

A través de una narrativa ligera, mas no elemental, conocemos el destino del personaje configurado a partir de una serie de sucesos que casi pasan por casuales, aunque en el fondo determinan los imperativos de su historia. Tal como su matrimonio con la Flaca, quien resultaría la madre de su único hijo llamado Ratzinger, franca motivación para perseguir el sueño de hacerse subastador. Relevantes serán también todos los aprendizajes obtenidos con su primer maestro y mentor el Señor Oklahoma:

Por fin comprendí la frase que el maestro Oklahoma había repetido con tristeza resignada y que yo iba a sepultar en el pasado remoto de la historia de la subasta con mi nuevo método: «Los subastadores somos meros heraldos asalariados entre el paraíso y el infierno de la oferta y la demanda». Qué heraldo ni qué heraldo. Carretera iba a reformar el arte de la subasta. Yo no era un vil vendedor de objetos sino, antes que nada, un amante y coleccionista de buenas historias. Fin de la declaración. (32)

De manera que la vida del protagonista adquiere un carácter existencial en el mundo de las subastas, lo que en principio permite interpretar la connotación hacia el tema del arte, punto obligado al tratarse de una especie de performance de escritura a solicitud expresa y bajo los intereses establecidos previamente por la Fundación Jumex, tal como lo expresa Luiselli: “La novela trata de reflexionar sobre los procedimientos que dentro del arte contemporáneo generan valor agregado a los objetos artísticos”. Sin embargo, superadas las reglas impuestas la escritora logra, a su vez, construir un personaje cuyo perfil no sólo es capaz de adentrarse en los terrenos mercantilistas de la compra-venta propios del arte, sino consolidarse a través de la apropiación narrativa de los objetos vendibles, es decir, Carretera se vuelve un verdadero subastador una vez comprende que el valor de la venta no se deposita en el objeto *per se* sino en el entramado discursivo que permite contar una historia sobre él:

Me había dado cuenta de que en mi profesión existía un hueco; me correspondía llenarlo. Ningún subastador, por diestra que tuviera la lengua para el canto trepidante de números, o por experto que fuera en la manipulación del valor emocional y comercial de las cosas, sabía decir nada acerca de sus objetos; porque no los entendía o porque no le importaban. Por fin comprendí la frase que el maestro Oklahoma había repetido con tristeza resignada [...] «Los subastadores somos meros heraldos asalariados entre el paraíso y el infierno de la oferta y la demanda». Qué heraldo ni qué heraldo. Carretera iba a reformar el arte de la subasta. *Yo no*

era un vil vendedor de objetos sino, antes que nada, un amante y coleccionista de buenas historias. Fin de la declaración. (32)

Reconocida como un tránsito de experiencias vividas, narrar representa según el filósofo Paul Ricoeur (2004), la exploración de mundos internos traducidos a un lenguaje compartido en el que sujetos los externalizan con el interés de crear vínculos comunitarios para cifrar búsquedas de significado. En términos del personaje, narrar es el sentido de su existencia, es decir, el medio a partir del cual se reconoce, se crea, se significa, se historiza. De manera que los objetos a subastar no representan valor sino como principios que desencadenan historias, así el momento de la subasta es de fondo el instante en que se crea el vínculo entre él y los otros gracias al objeto enunciado.

Lo anterior determina que Carretera “al subastar” narre también una historia donde se contienen otras como mecanismo de exploración de sí mismo, todo ello simbolizado por los dientes, particularmente por el momento en que no sólo logra obtener la dentadura de Marilyn Monroe, sino implantarla en su boca, suceso que consolida su propio relato: “Mi cuerpo flaco y desgarrado, así como mi vida un poco ingravida, habían adquirido un aplomo importante, con mis nuevos dientes. Mi suerte no tenía paragon, mi vida era un poema, y estaba seguro de que alguien un día iba a escribir el hermoso relato de mi autobiografía dental. Fin de la historia” (35). Tal como su apodo, su sonrisa representa una vía, un flujo dinámico y expresivo que recorre e invita a otros a transitarlo.

Con base en lo expuesto, es posible proponer la autoficción como una de las líneas de análisis de la novela. Se trata de un género híbrido por su oscilación entre la autobiografía y la novela, su tinte confesional y la apertura al mundo íntimo de quien narra. El concepto se concibe a partir de la ficcionalización del yo; en la teoría de Gérard Genette un autor cuenta una historia cuyo protagonista es él mismo (70), la escritura del yo se halla determinada por la exposición de un escritor que vuelca partes de su existencia en una historia donde se desajustan los límites entre lo real y lo ficticio, en tanto algunos de los sucesos resultan totalmente partícipes de la inventiva e imaginación del escritor. No obstante, habrá que puntualizar la perspectiva aquí planteada, en general la teoría sobre el tema se mantiene bajo la premisa que identifica al autor como narrador en un entorno de exposición ficticia:

La autoficción constituye un subgénero híbrido o intermedio que comparte características de la autobiografía y de la novela. En ellas se alteran las claves de los géneros autobiográfico y novelesco y el pacto se concibe como el soporte de un juego literario en el que se afirman simultáneamente las posibilidades de leer un texto como ficción y como realidad autobiográfica. (Musitano)

En este sentido, interesa destacar el aspecto híbrido del género, además de su condición lúdica que lo guía hacia una intención donde sucede una libre exploración del yo, sujeta al ejercicio del recuerdo o de la experiencia. Por ello, aquí se propone posibilitar los preceptos de la autoficción para generar la interpretación del protagonista de *La historia de mis dientes*, quien a partir de la oralidad se autoficcionaliza, a través de las subastas crea un método propio donde cobra sentido la narración de objetos y dentaduras para constituir su experiencia vital; todo ello elaborado por Luiselli a partir de la práctica escrita del *name-dropping* o mención de nombres importantes que caracterizan significativamente la novela: “Entonces, por ejemplo, pensaba en el ‘name-dropping’ (recurrir a nombres famosos), en la construcción del artista como un personaje público, en la presencia del artista en su obra, en la importancia del tejido narrativo en torno a una obra, que le da un sentido que quizás no tenga sin ese discurso que la envuelve”.

Una de las estrategias discursivas de la autoficción es precisamente el empleo de nombres conocidos a manera de intervención referencial y lúdica con el autor para sostener el carácter real que faculta la difuminación de los límites entre ficción y realidad: “La autoficción nace en la paradoja de la identidad onomástica –el pacto autobiográfico se cumple– y de la atestación de ficción el novelesco también” (Musitano). De manera explícita la novela contiene una vastísima lista de alusiones a figuras emblemáticas preponderantemente de la literatura, aunque también aparecen nombres del mundo del arte, la filosofía, la música y el cine. Difícil no evocar los cuentos borgeanos en los que el lector tiende a investigar las menciones históricas, los personajes o los espacios; similar sucede con la propuesta de Luiselli aunque desde otros intereses creativos y estéticos, pues lo que se expone es el nombre de escritores desprovistos de su referente real sobre un sitio paradigmático en el devenir de la literatura.

No obstante, es probable que no todos los nombres resulten identificables y los lectores terminen por pasarlos por alto o asistir a búsquedas para determinar si se trata de personajes que fueron o son reales frente a otros que supongan totalmente ficticios. Así, en la novela aparece Rubén Darío atendiendo un puesto de periódicos, mientras Octavio Paz encabeza la gerencia de la fábrica de jugos donde Carretera comienza a laborar desde los 21 años hasta que su llana historia cambia gracias al ataque de pánico del operador de pasteurización Salvador Novo y a un comentario de Joselito Vasconcelos de Servicios al Clientes, quien a mitad de la celebración por el nacimiento de Ratzinger le cuenta sobre el mundo de las subastas.

Aquellas son menciones apenas mínimas en la extensa sucesión de personalidades que pueblan la historia. Estructuralmente la novela se compone de seis libros cada uno definido por un elemento alusivo a la tipología de subastadores

según el método del maestro Oklahoma; además, todos ellos son presentados por una intención de primera de forros ilustrada por la artista mexicana Daniela Franco, seguidas de un epígrafe sinograma con traducción entre paréntesis al español. Notables se vuelven las menciones transgresoras-descolocadas de figuras emblemáticas pertenecientes a la tradición literaria y filosófica como Platón, Petrarca, Rousseau, Virginia Woolf, Jorge Luis Borges o Enrique Vila-Matas aparecidas en el *Libro II Parabólicas*⁴, en que el protagonista es convocado por el párroco Luigi Amara para realizar una subasta con el interés de recaudar fondos para su iglesia: “Estuve varios días pensando en la colección más adecuada para subastar ante un público de postores provecos. Tuve una idea genial. Entre mis Coleccionables había una serie de dentaduras que habían pertenecido a hombres y mujeres infames pero a su manera geniales. Eran piezas reales, no piratas, palabra de honor”. (43)

La mayoría de debates críticos sobre la novela atienden la presencia de los nombres de escritores canónicos y aquellos contemporáneos menos conocidos de manera divergente, en una zona se halla la crítica que apela a una metaficción fracasada, mero parloteo o narrativa desordenada, tal como se muestra en la mirada de Francisco Solano: “Todo en esta novela está desacoplado [...]”. Por otra parte, está aquella que reconoce en ello parte de su valor creativo y literario, tal como lo entiende Lorena Amaro:

Luiselli se sirve de varios nombres –Dostoievski, Proust, convertidos en “Sánchez Dostoievski” y “Sánchez Proust” – para insertarlos en una cadena significativa ajena al contexto en que estos nombres poderosos emergen, despojándolos de su historia, o insertándolos en una historia nueva, en que fungen como piezas de museo o colección, intervenidos, desacralizados e incluso se podría decir que popularizados, como si sobre ellos operara una intervención plástica, una mancha sobre el grabado o la fotografía, unos bigotes inapropiados, un happening en torno al canon literario y, específicamente, el canon de la novela europea.

De manera que en la historia de Carretera concurren los relatos de una vida desprovista de cualquier carácter extraordinario unidos a una red de significaciones artístico-literarias que pretenden aparecer como cuadros en la pared de una exposición despojada de canon, tradición e historia. Esto permite cuestionar: ¿A qué se enfrenta el lector cuando los nombres de figuras paradigmáticas terminan por mostrarse partícipes de una realidad llana y común? ¿Cuáles son los criterios

⁴ En lo sucesivo se emplearán cursivas para aludir a los Libros que integran la novela por enfatizar nuestra lectura a través de las novelas por entrega.

de selección de tales nombres respecto a muchos otros que ensanchan el camino de la historia de la literatura, el arte y la filosofía?

En palabras de Roberto Pliego, la serenidad se fuga cuando tales nombres terminan por ser expuestos en función a roles menores que acompañan las historia central del protagonista, es decir, relegados a completar el relato de un personaje de lo más común que pasa por encima de los sitios centrales y protagónicos habituales: “Valeria Luiselli invoca a medio centenar de figuras menores, medianas y poderosas de la literatura haciéndolas interpretar el papel de comparsas, con la suficiencia de la hechicera que transforma a una bestia salvaje en un perrito faldero”. La evidente expresión colérica del también editor le impide valorar la presencia de dichos nombres asociados no tanto a su figura como a su obra, pues como acertadamente deduce Lorena Amaro, las dentaduras de los personajes expuestos particularmente en el *Libro II* no resultan en ningún sentido arbitrarias: “Nadie que estudie los géneros biográfico y autobiográfico podrá ignorar que todos estos autores forman parte de una tradición. Los cinco primeros son los precursores de un género, el confesional o autobiográfico, que los cinco restantes practicarán imbricando vida y ficción en sus textos, hasta llegar a Vila-Matas y las llamadas autoficciones”.

Para fines de este análisis se plantea que Carretera acciona la autonarración-autoficción a la par del relato de los personajes a partir del recurso de su voz, así las icónicas figuras quedan expuestas por su dentura, esta es la razón por la cual resulta el mejor cantador de subastas, en tanto en la oralidad cumple la activación homóloga autoficcional que lo eleva a dicha categoría: la suya, más cercana a la de charlatán, sin fama ni certera consagración alguna, frente a la de aquellos personajes canónicos cuyas dentaduras representan el valor agregado de su subasta más relevante. Todo ello circunscrito a la dinámica del recuerdo que determina el plano de visión narrada entorno a sí mismo, pues como afirma Musitano:

En las escrituras del yo se nos presenta una persona no tal como fue, sino como cree estar siendo en el pasado, desde el punto de vista de lo que imagina llegará a ser, o mejor, habrá sido cuando termine de escribir, cuando intervenga el lector. No todo lo que recordamos sucedió tal como lo recordamos. La percepción de los tiempos y la relación con el propio pasado es peculiar en el acto autobiográfico.

Lo anterior se constata en los cuatro primeros libros que integran la novela, en ellos es posible reconocer el sentido autobiográfico de las vivencias del protagonista que al narrarse, es decir, reconstruirse, conducen al lector hacia una zona de comprensión del proceso de individualización de un sujeto cualquiera, una mirada de reivindicación frente al fenómeno de masas y estandarizaciones sociales.

Empero, otro aspecto sucede cuando en el *Libro V Alegóricas* emerge la biografía de Carretera narrada por Beto Bálsar, lo cual implica el desvanecimiento de la voz en primera persona y la ventana al lector para contrastar la historia ficticia.

De manera que nos encontramos frente a un texto ficticio *per se*, en un primer momento acompañado del discurso autoficticio para, luego, descubrir mediante la exposición biográfica mucho más verosímil, una versión que contrasta a la del protagonista. A través de esta estrategia se abren opciones comparativas que habilitan la salida de los límites de la escritura para acudir a los de la imagen, tal como se muestra en el último apartado del texto, el *Libro VI Paseo Circular*, donde aparecen un compendio de 18 imágenes o piezas que se vuelven referentes visuales de los sitios por donde transitó el protagonista. Esta estrategia es un cruce discursivo, cuyo objetivo sirve para constatar el recorrido del antihéroe por los rumbos de su emblemático Ecatepec, materialización espacial de la nada como la define el nuevo narrador de la historia. A la vez, una adición de significaciones plurares que también involucran aspectos de autoría, real o ficticia, además de obligadas asociaciones con las frases que las acompañan.

Respecto a los dos libros finales, el interés en este recorrido es, por un lado, analizar la transformación acontecida entre la autobiografía y la biografía sobre las propuestas discursivas. Por otro, examinar la presencia de literatura híbrida y expandida que Luiselli logra a manera de provocación lúdica con el diálogo que se establece a partir de las imágenes mencionadas. En primera instancia, se destaca el interés del protagonista por ceder la narración de su historia a quien considera capacitado para efectuar la tarea, afirmando con ello su objetivo de permanencia y trascendencia: “¿Escriba qué?/ Lo que te vaya encargando. Primero necesito que escribas mi historia, la historia de mis dientes. Yo te la cuento, tú la escribes, luego la publicas en un periódico para que el mundo sepa de mí. Y ya” (95). Líneas arriba se aludió a la relevancia de las novelas por entrega como eje estructural de la novela, ahora a través de esta cita podemos vincular los intereses del protagonista, quien conocedor del poder cautivador de la creación de historias aprecia en la suya una opción de entretenimiento. Así, Luiselli termina por renovar el objeto de la picaresca en el contexto del arte contemporáneo.

La narrativa picaresca, género literario polifacético, definida por Marcelino Menéndez Pelayo como la epopeya cómica de la astucia y el hambre, encuentra sus orígenes en el contexto del Siglo de Oro español. El personaje por antonomasia es el Lazarillo de Tormes, cuya notable influencia moldeó parte de los principios de la narrativa hispanoamericana, en la que insoslayablemente resalta la figura mexicana del Periquillo Sarniento. De la configuración del personaje del pícaro, interesa el plantemiento existencial de un individuo marginal de estrato social

ínfimo, rechazado por la sociedad, destinado al deshonor y la degradación, que encuentra posibilidad expresiva en el relato autobiográfico. En el análisis contemporáneo la picaresca ha sido asociada por Diamela Eltit (2010) con el concepto de Literaturas de sobrevivencia, por implicar el retrato de personajes que están determinados a sobrevivir a su entorno:

Lázaro de Tormes se erige literariamente como el gran sobreviviente, aquel que lee la sociedad de su tiempo y sortea la violencia que lo daña y que lo oprime. Su asombrosa circulación social sigue hoy vigente como un modelo para comprender no sólo la historia de España sino especialmente las paradojas que caracterizan lo humano. El libro transita con humor e inteligencia la tragedia sociopolítica y es ese humor (ácido) el que marca su filiación a la picaresca, a una escritura que satiriza los desmanes y pone de manifiesto las inconsistencias masivas en las que se sostienen los hilos del poder. (Eltit)

En el caso de *La historia de mis dientes*, podemos argumentar que en la figura de Carretera se cumplen los elementos paradigmáticos de la novela picaresca, a partir de la apropiación genérica la escritora orienta sus esfuerzos hacia la confirmación de un pícaro contemporáneo en cuyas vías se articulan temas de marginalidad en diferentes dimensiones, pues el protagonista no sólo cuenta las rutas de sus dientes desde la aproximación oral, sino solicita a otro dar formato literario a la misma; empleando una estrategia astuta que le asegure convertirse en sobreviviente de su propia historia. Igualmente, es viable pensar en la crítica tanto al contexto social como a la intervención cultural, artística y, en lo particular, a la escrita. El poder que se cuestiona en la novela se vuelca en la vigencia de un tipo de concepción del hecho artístico, a fin de poner en duda los conceptos del canon y la tradición escrita.

Así mismo, es viable determinar la división de la novela en dos postulados discursivos, primero el autobiográfico que supone el planteamiento existencial de Carretera, narrado a partir del recuento de su pasado donde acontecen los preceptos esenciales de la autoficción. El segundo, alude a la biografía escrita por Roberto Bálser, quien dirige al lector hacia el descubrimiento de aquellos elementos que Carretera narró como ejercicio de reconstrucción de la memoria para puntualizar, completar, evidenciar o insinuar detalles de la parte autobiográfica. En este sentido, de interés se vuelve lo acontecido en el *Libro IV Elípticas*, donde el protagonista describe todo lo que padeció, luego de que su hijo Ratzinger lo comprara por la cantidad risible de cien pesos en la subasta de la iglesia donde vendió sus Coleccionables dentales, el suceso termina por detallarse en la biografía final:

Hay distintas versiones de lo que ocurrió a partir de ese momento. Una cuenta que, después de comprarlo en la subasta, el joven Ratzinger lo retacó de estupefacientes

y, cuando el pobre Carretera cayó en sueño profundo e indefiniblemente largo, lo llevó a un depósito dental donde unos doctores norteamericanos, Alex y Lute Smiths, le removieron su preciada dentadura. Otra versión cuenta que al terminar la subasta, padre e hijo se fueron a una cantina a saldar cuentas, y que en el clímax de la borrachera, mientras Ratzinger trataba de remolcar a su padre de vuelta al coche, Carretera se pegó tantas veces contra el asfalto que simplemente perdió la dentadura. (Luiselli 196-197)

El libro penúltimo, además de ampliar la perspectiva de la narración autoficticia, prolonga la historia hasta el día de la muerte del protagonista. Gracias a la narración biográfica podemos saber que Gustavo Sánchez terminó por convertirse, una vez recuperada su dentadura, en un famoso *showman* dado el efecto causado por la aplicación de su método alegórico en la subasta de historias de personas de su barrio. En términos de análisis, es viable constatar los elementos metanarrativos empatados con el componente híbrido y expandido de trascendente significación, en tanto la inclusión de imágenes fotográficas y capturas de pantalla *de google - google maps*, permite a los lectores visualizar, documentar y reconocer los espacios de los que el protagonista se apropió. A ello se agrega la composición desde la cual se presenta el paseo por la calles de Ecatepec, a partir de una especie de visita guiada al museo de dicha zona marginal. Asimismo, se juega con el tema de la autoría y el diálogo a través de los epígrafes que como pie de imagen agregan contenido a las 18 piezas que integran el sexto y último libro, *Paseo circular*.

El cruce entre texto e imagen determina la ampliación de la escritura que se muestra arbitraria, en consecuencia la lectura descoloca la mirada fuera de los principios de la horizontalidad para obligarlos al salto de una lectura-paseo complementaria capaz de enganchar de manera triangular lo escrito por el narrador-biógrafo, la imagen donde juegan la autoría y los epígrafes complementarios, además de los subtextos logrados por la intextualidad narrativa. Prueba de ello es el momento en que Carretera termina depositado en una sala de exposiciones de la galería de arte Jumex: “Concretamente, Ratzinger botó a Carretera en un cuarto en cuyas cuatro paredes se proyectaba una videoinstalación en la cual unos payasos miraban con total displicencia al espectador, acaso pestañeando o suspirando periódicamente; una pieza por lo demás algo espantosa pero muy efectiva, del conocido artista Ugo –sin hache– Rondinone [figura 2]” (107).

Lo primero a destacar en esta cita es la franca mención al contexto espacial propio de la galería, pues como sabemos el motivo creativo de la novela se transforma por igual en apropiación discursiva y entorno de castigo para el protagonista. A ello se suma, la descripción a pie de foto de la obra del artista

plástico suizo Ugo Rondine, quien realmente participó de la exposición colectiva *El cazador y la fábrica*:

Un camino de madera con aroma penetrante y luz cálida nos lleva a un cuarto en el que cuatro payasos yacen en el suelo. El visitante puede observar, pero al mismo tiempo puede sentirse observado, ¿Cazador o cazado? Solamente estando en el centro de esas cuatro paredes uno puede creerse cazador, y sentirse cazado.

Resulta evidente que se trata del sitio preciso para que Ratzinger cazara a su padre, atormentándolo a través de los altavoces de la instalación; la asociación semántica con el título de la exposición determina un aspecto más en las posibilidades interpretativas. Por otra parte, el salto en la lectura ocurre cuando se acude a la denominada figura 2 y se observa lo siguiente:

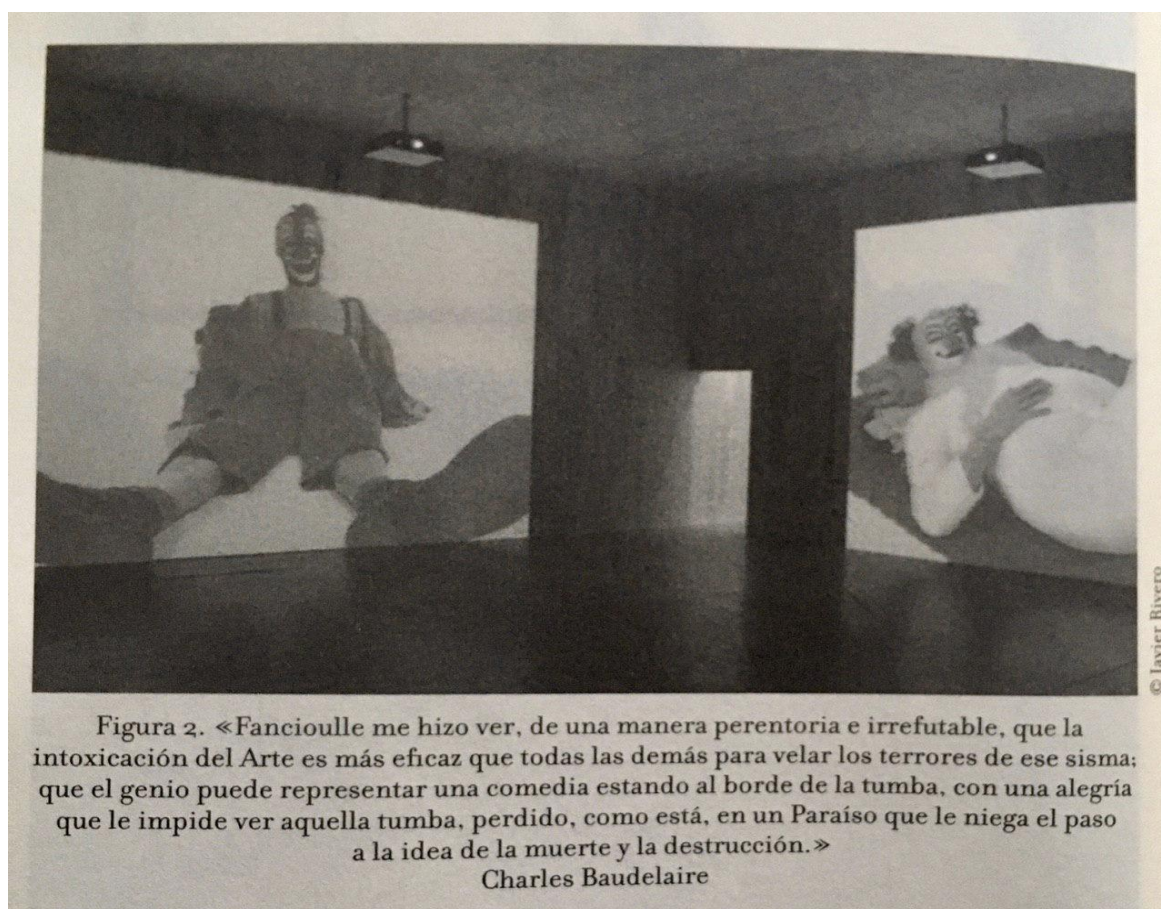


Fig. 1. Imagen de la exposición que aparece en la novela. (138)

De cara al intercambio visual el lector se convierte en espectador de una instalación desarticulada de los límites del museo que se acciona como referente de

la narración generando una apuesta estética novedosa en la que texto-imagen-texto participan del ejercicio creativo. En el primer nivel el texto biográfico expone el suceso padecido por el protagonista, ante ello, el lector recrea en el terreno de la imaginación la espacialidad aludida.

Luego, en un segundo nivel, la imagen ubica y refiere explícitamente el entorno en el cual Carretera fue sometido por su hijo, con ello la experiencia imaginativa se transforma en interpretación de la imagen cuya autoría queda referida al fotógrafo uruguayo Javier Rivero, aunque más allá de confirmarla, su mención se significa por la asociación con el grueso de su obra perfilada al registro de espacios de abandono, el mismo abandono en el que se halla Carretera durante su estancia en este espacio. Asimismo, es posible que el lector se interese por una búsqueda que permita ampliar la lectura para reconocer el sitio descrito sin la limitante que la página del libro en blanco y negro supone:



Fig. 2. Imagen de la exposición «El cazador y la fábrica».

El ejercicio de exploración por internet sobre la exposición sin ser, por supuesto, siquiera insinuada al lector, amplía la comprensión sobre la grotesca vivencia de sometimiento que padece el protagonista. Cuando la imagen de los payasos a color termina por mostrarse se manifiesta el juego extratextual propuesto en la novela:

Frente a mí tenía una proyección ampliada de un payaso con el rostro pintado de blanco, la mueca de una sonrisa remarcada en negro. Coronándole la calva, llevaba un bombín chaplinesco, demasiado pequeño. Entorné la cabeza hacia mi derecha. Una imagen de las mismas proporciones exageradas mostraba un payaso ataviado en un modo de malla colorado, la cara pintada casi enteramente de rojo sangre, y unos matorrales de pelo amarillo brotándole de los costados de una choya inmensa. El payaso a mi izquierda iba vestido con un mono de malla blanco y una bufanda de plumas amarillo pato; tenía la cara pintada de rosa y sobre sus cejas naturales tenía delineado un espectro de cejas de diferentes colores, que ascendían por su frente como escaleras hacia una cabeza predominantemente pelona. Los tres sobra decir, llevaban puesta la tradicional y espantosa nariz de bola. (73)

El fragmento evoca las fieles descripciones de la écfrasis o aquellas heredadas por el realismo literario, sólo que esta vez, dispuestas a intereses no sólo exponenciales tanto como a determinaciones dialógicas inclinadas a participar del actual tratamiento del arte conceptual. Los payasos del artista sueco Rondine han sido interpretados como reflejos tristes y melancólicos, es decir, desvirtuados de su propia semántica para reflejar soledad y vacío, tal como la configuración del propio Carretera.

Tales elementos complementan el tercer nivel de análisis. Es obligado prestar atención al subtexto que compone la figura dos del último libro de la novela, donde aparece el fragmento “Una muerte heroica”, poema 27 de los pequeños poemas en prosa *El spleen de París* del poeta francés Charles Baudelaire; en tanto, guía una nueva posibilidad interpretativa. Resulta claro que la *La historia de mis dientes* constituye un tipo de literatura híbrida que no sólo se ocupa de lo que narra sino que tiende a la mezcla con el propósito de teorizar uno o varios temas. En entrevista con Adriana Cortés, la propia Luiselli aludió a su interés por: “Construir historias paralelas que se van alimentando y comunicando. El fragmento da la posibilidad de cambiar, de sintetizar un mundo y de poder transitar a otro con cierta fluidez y que a su vez ese otro genere ideas para otro plano de la historia”.

En este sentido, dicha fragmentariedad combinada con los elementos antes expuestos termina por adicionar planos híbridos que continen diversas opciones interpretativas. Así, la alusión baudelariana no hace más que abonar a la postura que sobre el arte representa el debate en la novela; se trata de una definición del arte irónica, alejada de parámetros convencionales tal como el propio Baudelaire lo hiciera a través de su poema en prosa.

Ya se ha mencionado que en la historia autoficticia de la novela, Carretera se reconoce a sí mismo como narrador de buenas historias, empero, al momento de hallarse encerrado en la instalación de los payasos la voz que lo atormenta le dice: “¿Conque no eres payaso? Pinche Fancioulle desentendido y mentiroso./ Me llamo Gustavo Sánchez Sánchez, y me dicen Carretera de cariño./ Dale con eso./ Y soy el

mejor subastador del mundo./¿Ah sí? ¿Y qué nos viniste a subastar?/ No sabiendo qué responderle, guardé silencio. [...] Me preguntó si conocía la «Paradoja del mentiroso» [...]» (75). Dos aspectos llaman la atención de la cita. En principio, como es sabido, dicha paradoja se centra en la afirmación “Esta oración es falsa”, lo que desde Epiménides de Creta hasta hoy ha generado una serie de estudios de carácter lógico-filosófico centrados principalmente en su condición referencial enunciativa difícil de objetivar; la pregunta que guía los estudios contemporáneos alude a la ubicación del sujeto frente a la enunciación.

En términos de este análisis, la inclusión del tema se relaciona tanto con la representación del protagonista como creyente de su propia verdad evidenciada como falsa, como con el juego ficticio desde donde la novela se construye pretendiendo dotar de valores referenciales la historia para demostrar su propia subjetividad-falsedad, es decir, para teorizar sobre ella.

Por otro lado, volviendo a Fancioulle, el protagonista del poema de Baudelaire, se trata de un bufón entregado con seriedad al oficio del humor, motivo por el cual resulta condenado a muerte. No obstante, igualmente era el preferido de un príncipe apasionado por las artes, quien al enterarse de la sentencia decide intervenir a favor de su comediante favorito otorgándole la gracia de participar en un gran espectáculo: “Quería aprovechar la ocasión para hacer un experimento fisiológico de interés capital, y comprobar hasta qué punto las facultades habituales de un artista podían alterarse o modificarse ante la situación extraordinaria en que él se encontraba;” (Baudelaire: 2008, 18). Esta relación de poder es homóloga a la que Ratzinger ejecuta con su padre a mitad de la instalación museográfica, el paralelismo entre Carretera y Fancioulle se enmarca en un escenario en el que ambos deben probar su valor en la interpretación de su mejor papel:

Fanciullo fue aquella noche una perfecta idealización, que era imposible no suponer viva, posible, real. El bufón iba, venía, reía, lloraba, entraba en convulsión, con una indestructible aureola en derredor de la cabeza, aureola invisible para todos, pero visible para mí, que unía en extraña amalgama los rayos del arte con la gloria del martirio. Fanciullo introducía, por no sé qué gracia especial suya, lo divino y lo sobrenatural, hasta en las bufonadas más extravagantes. (35)

A pesar de la embriaguez del público y la sublime actuación del bufón, el príncipe insaciable ejecuta la condena, con ello la figura de Fancioulle quedó para la posteridad sin que nadie nunca pudiese igualarlo. ¿Sucedo lo mismo con Carretera? La intertextualidad baudelaireana descubre el sometimiento del artista en manos del sistema de poder, empero más allá de la muerte física se manifiesta la inmortalidad del artista y con ello el esplendor de la Belleza. Además, faculta acudir

a la figura del bufón asociada en el devenir literario con la del loco, personaje cuyos dotes humorísticos reflejan una franca crítica social oculta tras la máscara de la locura y la comedia. Ya Erasmo de Rotterdam (1999) en el *Elogio a la locura*, sintetiza tal función: “¿Qué es toda la vida mortal sino una especie de comedia donde unos aparecen en escena con las máscaras de otros y representan su papel hasta que el director les hace salir de escena?”

Así mismo, habrá que recordar la relevancia del carnaval en que según Bajtin (2005), ocurre un estado peculiar de vivencia donde la risa invierte el mundo para colocar al personaje marginal del bufón en la zona de poder, entiéndase en el protagonista:

En el carnaval se elabora, en una forma sensorialmente concreta y vivida entre realidad y juego, un nuevo modo de relaciones entre toda la gente que se opone a las relaciones jerárquicas y todopoderosas de la vida cotidiana. El comportamiento, el gesto y la palabra del hombre se liberan del poder de toda situación jerárquica (estamento, rango, edad, fortuna) que los suele determinar totalmente en la vida normal, volviéndose excéntricos e importunos desde el punto de vista habitual. La excentricidad es una categoría especial dentro de la percepción carnavalesca del mundo. (179-180)

Desde esta perspectiva, el carnaval supone la sublimación del personaje del bufón, quien por un momento se torna rey efímero con la supremacía necesaria para desarticular el orden dominante. Con esto, es posible determinar que la presencia intertextual baudelairiana a partir de la imagen del bufón cumple la función de dotar de valor a Carretera, símil figura del pícaro contemporáneo, en la zona del sujeto posibilitado a invertir, como en el carnaval, el lugar que socialmente le fue impuesto e incluso de traspasarlo convirtiéndose en una estrella de su entorno tras la aplicación de su método alegórico como subastador de historias, tal como lo afirma su biógrafo.

Igualmente, la burla adquiere una importante connotación al invertir la realidad para mostrarla a través de la óptica del mundo al revés. En el caso de *La historia de mis dientes*, Carretera adquiere una intención subversiva, en primera instancia por la desacralización de las personalidades literarias emblemáticas que nutren toda la novela a través de ocupaciones o acciones habitualmente menospreciadas por la escena artístico-intelectual. Luego, hacia el cierre del libro, donde se presenta la última serie de subastas que el protagonista realiza poco antes de sus últimos días, la denominada “Alegórica de las personas y lugares de mi barrio”, la exposición a dichas figuras tan añejas como actuales e insertas en la espacialidad ecatepequense en franca homologación con los contextos risibles de los que participan, termina por afianzarse el mecanismo que acciona el cruce de

discursividades híbridas no sólo entre texto e imagen, sino entre arte y autoría, entre literatura canónica y divergente.

Con base en lo anterior, conviene cuestionarse cuál es la inversión de los lectores cuando acuden a esta novela. La primera respuesta obligada es en una obra tan experimental como cualquier otra propuesta artística conceptual en el circuito de un mercado globalizado del arte. Asimismo, en un ejercicio crítico que desde una lectura más bien ligera salta cualitativamente a una insinuación franca sobre los procesos en los que puede transformarse el fenómeno literario. Esto se argumenta con base en la afirmación de Beto Bálsar, biógrafo del protagonista: “Las alegóricas eran, según Carretera las subastas poscapitalistas de reciclaje radical que salvarían al mundo de su condición de basurero de la historia” (119).

Así, los intereses de la escritora mexicana se encaminan a debatir sobre las concepciones capitalistas claramente vinculadas con el suceso artístico literario, los libros son vistos como mercancía y los escritores, al igual que Carretera, obligados vendedores de historias. En apenas una breve frase, la cita anterior interpone el razonamiento asociado con un modelo económico entre lo público y lo privado, que busca la transformación del campo artístico. Sabido es que el postcapitalismo apela a un sistema de producción colaborativa cuyo consumo se centra preferentemente en redes que hallan en la tecnología y los medios digitales desenvolvimiento.

Con base en este análisis, se concluye que la intención híbrida a lo largo de la novela contribuye a fortalecer la visión de arte compartido, de expresión colaborativa en la unidad novelada, así, Valeria Luiselli reconoce en la autoficción un soporte literario, que si bien se determina desde la ironía y la paradoja, genera puentes significativos con la transgresión canónica y el discurso de curaduría museográfica donde se argumenta su rol dentro del proceso de legitimación de los fenómenos estéticos actuales.

Finalmente, es viable afirmar que *La historia de mis dientes* cuestiona sin titubeos las convenciones narrativas al desarticular y rearticular una historia por demás simple a partir de cruces discursivos relevantes que trastocan el sentido lineal de la mayoría de las expresiones literarias para incluso teorizar sobre los modos de narrar: imagen, tipografía y palabras recrean un tipo de literatura desinteresada por ubicarse en un solo margen territorial, sino dispuesta incluso a ser menospreciada por no enfocarse en participar de los lugares comunes de la expresión literaria. Cuestionar y hacer crítica del arte en varias de sus manifestaciones supone arrojar a la exploración de lugares yuxtapuestos entre los linderos de la literatura, la ficción, la ilustración, lo que guía a su vez al lector a una zona poco frecuentada, más inscrita en la experiencia literaria que en la mera lectura.

Obras citadas

- Amaro, Lorena. “Autobiografía, fábula biográfica y deconstrucción del espacio literario en La historia de mis dientes, de Valeria Luiselli”, *Investigación*, núm. 16, 2017, <https://revistalaboratorio.udp.cl/index.php/laboratorio/article/view/263>
- Angenot, Marc. *La parole panphlétaire. Typologie des discours modernes*. Ediciones Payot, 1982.
- Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Ediciones Alianza, 2005.
- Baudelaire, Charles. *El spleen de París*. Ediciones Libros Arces-Lom.
- Conn, Frida. “Valeria Luiselli, *La historia de mis dientes*”, *Criticismo*, 2014, <http://www.criticismo.com/la-historia-de-mis-dientes/>
- Cortés, Adriana. “La escritura caleidoscópica de Valeria Luiselli”, *Siempre*, 27 de agosto de 2011, <http://www.siempre.mx/2011/08/la-escritura-caleidoscopica-de-valeria-luiselli/>
- “El cazador y la fábrica”, Museo Jumex 2020, <https://www.fundacionjumex.org/es/explora/publicaciones/8-el-cazador-y-la-fabrica>
- Eltit, Diamela. “Literaturas de sobrevivencia”, *The Clinic*, 2010, <https://www.theclinic.cl/2010/06/01/literaturas-de-la-sobrevivencia/>
- Genette, Gérard. *Ficción y dicción*. Ediciones Lumen, 1991.
- Hernández, Stephanie. «El cazador y la fábrica», *Yaconic*, 5 de Junio de 2013, <https://www.yaconic.com/el-cazador-y-la-fabrica/>
- Krusoe, Jim. «*The Story of my Teeth*», *The New York Times*, 11 de Septiembre de 2015, <https://www.nytimes.com/2015/09/13/books/review/the-story-of-my-teeth-by-valeria-luiselli.html>
- Luiselli, Valeria. *La historia de mis dientes*. Ediciones Sexto Piso, 2013.
- Luiselli, Valeria. “Hace falta traducir a nuestros autores”, 8 de Mayo de 2016, <https://www.milenio.com/cultura/valeria-luiselli-hace-falta-traducir-a-nuestros-autores>
- Medina, Anderzon y Dominguez, Carmen. “La novela por entregas como género discursivo. El caso de the way we live now de Anthony Trollope”, *Núcleo*, núm. 26, 2009, pp. 201-224, http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-97842009000100008&lng=es&nrm=iso

- Musitano, Julia. “La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos”, *Acta literaria*, núm. 52, 2016, <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482016000100006>
- Pliego, Roberto. “Mero parloteo: La historia de mis dientes”, *Milenio*, 15 de Febrero de 2014, <https://www.milenio.com/cultura/mero-parloteo-la-historia-de-mis-dientes>
- Rey, Antonio. *La novela picaresca*. Ediciones Anaya, 1990.
- Ricoeur, Paul. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Ediciones Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. Ediciones Fondo de Cultura Económica, 2004.
- De Rotterdam, Erasmo. *Elogio de la locura o Encomio de la estulticia*. Ediciones: Austral, 1999.
- Solano, Francisco. “La historia de mis dientes, de Valeria Luiselli, es una narración de deslumbrante imperfección”, *El País*, 19 de mayo de 2014, https://elpais.com/cultura/2014/05/19/babelia/1400496645_894801.html
- Téllez, Jorge. “Sobre la recepción crítica de *La historia de mis dientes* en México y Estados Unidos”, *Letras Libres*, 2016, <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/la-otra-historia-mis-dientes>