

**Autobiografía, fábula biográfica y deconstrucción del espacio literario
en *La historia de mis dientes*, de Valeria Luiselli¹**

Autobiography, biographical fable and deconstruction of literary space
in *The Story of my Teeth*, by Valeria Luiselli

Autor: Lorena Amaro Castro²

Filiación: Instituto de Estética – Pontificia Universidad Católica de Chile,
Santiago, Chile.

Email: lamaro@uc.cl

Resumen

En la novela *La historia de mis dientes* (2013), la mexicana Valeria Luiselli pone de relieve el carácter de proceso de la creación literaria y la contemporánea inespecificidad de los proyectos estéticos. Su personaje principal, el subastador Gustavo Sánchez Sánchez, "Carretera", en la posición de un extraño "mecenas", es (auto)biografiado por el precario escritor "Beto Bálser". Los nombres de diversos autores –clásicos y contemporáneos, y las referencias textuales se entrecruzan con las imágenes fotográficas del libro, en un interesante ejercicio de ficción dentro de la ficción, de metaliteratura y sobre todo, de deconstrucción del espacio literario.

Palabras clave: biografía, autobiografía, fábula biográfica, inespecificidad, bioficción

Abstract

In the novel *The Story of my Teeth* (2013), the Mexican Valeria Luiselli emphasizes the character of the process of literary creation and the contemporary lack of specificity of aesthetic projects. Its main character, the auctioneer Gustavo Sánchez Sánchez, "Carretera", in the position of a strange

"patron", is (auto) biographed by the precarious writer "Beto Bálser". The names of authors -both classic and contemporary- and textual references intertwine with the photographic images of the book, in an interesting exercise of fiction within Fiction, metaliterature and, above all, the deconstruction of literary space.

Keywords: Biography, Autobiography, Biographical Fable, Non-specificity, biofiction

Valeria Luiselli (1983) es una de las escritoras mexicanas más relevantes de los últimos años. Es autora de cuatro libros muy diversos: los ensayos narrativos de *Papeles falsos* (2010), las novelas *Los ingravidos* (2011) y *La historia de mis dientes* (2014), y el ensayo *Los niños perdidos* (2016), los que le han valido la atención de la crítica mexicana e internacional. Desde 2014 escribe para el periódico español *El País*, entre otros medios de lengua hispana y norteamericanos, en que se pueden hallar sus contribuciones. En prácticamente todos sus textos es posible apreciar a una autora de gran conocimiento literario; entre los ejes de su escritura se encuentran varias preguntas sobre la autoría y los procesos de creación estética.

Mientras en su primera novela, *Los ingravidos*, construye un universo espectral, en que una joven escritora del siglo XXI se encuentra en Nueva York con el fantasma del autor mexicano Gilberto Owen, en *La historia de mis dientes*, emplazada a kilómetros de distancia geográfica y cultural, la literatura vuelve a ser objeto de reflexión de la mano de un protagonista que emerge de un mundo totalmente distinto: el subastador Gustavo Sánchez Sánchez, "Carretera". Por su oficio, su lenguaje y los espacios por los cuales se desplaza, éste viene a ser una suerte de caricatura del "chilango", habitante muy particular del Estado de México. En este libro, el oficio del subastador que canta fabulosas mercancías constituye, como se verá a continuación, un correlato del oficio del artista o escritor.

En el siguiente artículo se aborda *La historia de mis dientes* desde una perspectiva contemporánea del quehacer literario: muy lejos ya de la narrativa totalizadora del *boom* y sus grandes novelas, los escritores latinoamericanos del siglo XXI dinamitan la forma novelesca para mostrar astillas, fragmentos, textos difíciles de encasillar en un género determinado, procesos de escritura que exceden los límites de la novela como producto final. El actual *sensórium* es producto de un proceso que lleva, sin dudas, décadas, y que comienza probablemente antes de las vanguardias, con el esteticismo literario de fines del siglo XIX; aun así, no se puede hablar de una instalación definitiva de estos nuevos modos de narrar, dado que la crítica que se hace cargo de las nuevas camadas de escritores y sus obras continúa reclamándole a la narrativa, y específicamente al cuento y la novela, que cumplan con programas establecidos hace décadas. En este sentido, es interesante observar lo que ocurre con *La historia de mis dientes*: en tanto los dos primeros libros de Luiselli contaron con el apoyo y la admiración de los críticos mexicanos, este nuevo ejercicio produjo desconcierto y rechazo sobre todo en la crítica de habla hispana³.

Es por esta razón, vinculada con los modos contemporáneos de deconstruir el espacio literario⁴ y las relaciones que se establecen entre creación y crítica, que se abordará *La historia de mis dientes*, hasta ahora la obra menos aplaudida de su autora en México, a partir de un recorrido por la autobiografía y la biografía, como también por las imágenes contenidas en el libro, que lo sitúan como obra en proceso y experimento literario.

Se hablará del texto como una “fábula biográfica”, si bien podría ocuparse, también, el término “bioficción”, propuesto en 1991 por el crítico Alain Buisine, el cual refiere, de un modo amplio, a textos que abordan la vida humana a través de estructuras retóricas que demandan su reconocimiento como literatura (esto es, como aproximaciones ficcionales). La fábula biográfica se ajusta a esta definición extensa, ya que constituye un modo de discurso ficcional y biográfico a la vez, en que se narra específicamente la historia de vida de un personaje de ficción (un tercero), de acuerdo con algunas convenciones propias del género

literario o histórico de la biografía, buscando por medio de este relato, como ocurre en piezas biográficas convencionales, fijar una historia ejemplar (de ahí la noción específica de “fábula”, que remite tanto a la ficción como al didactismo de las fábulas tradicionales).

Una novela incomprendida

Seis “libros” escritos por entregas y señalados con números romanos integran *La historia de mis dientes*. Cada uno de esos libros está encabezado por las ilustraciones correspondientes al capítulo, realizadas por Daniela Franco⁵, que evocan los capítulos de una novela picaresca tradicional. Acompañan a estos diseños las frases en chino que encabezan los capítulos, supuestamente salidas de galletas de la suerte. Los títulos de los libros son los siguientes: “Libro I. Principio, medio, fin”, “Libro II. Parabólicas”, “Libro III. Hiperbólicas”, “Libro IV. Elípticas”, “Libro V. Alegóricas (Notas para un paseo de epígonos)”, y “Libro VI. Paseo Circular”. El primero es una rápida, aparente, “autobiografía dental”, con mucho, también, de picaresca. Su protagonista es Gustavo Sánchez Sánchez, “Carretera”, quien relata desde su infancia marcada por el coleccionismo, hasta su madurez, cuando en calidad de subastador –en su opinión, el “mejor cantador de subastas del mundo”- consigue hacerse con la dentadura de Marilyn Monroe y cambiar sus tristes dientes. Los capítulos II al V llevan los nombres de distintas estrategias para las subastas. Destaca el Libro V, en que un segundo narrador, Beto Bálser, se revela como autor de todos los libros precedentes, por lo que la “autobiografía dental” y los capítulos anteriores son en realidad parte de una biografía escrita por él. En el libro V, Bálser cuenta los últimos meses de vida de Carretera, su mecenas, y cómo éste puso en práctica un método propio como subastador, el “alegórico”, consistente no en subastar objetos, “sino las historias que le daban valor y significado” (121), para luego referirse a una sesión de subastas realizadas bajo este “método”. El Libro VI ilustra con fotografías firmadas por “Winifredo Gómez ‘Policleto’ Sebald” o, en su mayoría, sacadas de Google Maps, el “Tour Carretera”, creado por Beto Bálser, por Ecatepec de

Morelos, en el Estado de México, la periferia urbana en que reside su héroe, Carretera. Se trata de conmemorar, a través de este recorrido espacial, al subastador, pero en otro nivel las imágenes conmemoran no tanto a un personaje como a un paisaje, que hasta el libro de Luiselli no tenía mayores antecedentes literarios, aunque sí delictivos: según informa Wikipedia, Ecatepec de Morelos es un municipio con una tasa “excesiva” de robo de autos; ocupa el primer lugar en homicidios en el Estado de México, como también en feminicidios, en secuestros, en violaciones y delitos sexuales, y también en robo a transporte público de pasajeros y extorsiones. Ecatepec es, por último, el municipio en que funciona la fábrica de jugos Jumex, a la cual pertenece una fundación con una colección artística contemporánea.

Fue la fundación Jumex la que, según el relato de Luiselli incorporado en el libro, le solicitó un catálogo para esa colección, con obras contemporáneas bastante importantes, a las que alude en el relato, como ya se verá. Ese catálogo habría derivado en *La historia de mis dientes*, con la colaboración de diez empleados de la fábrica que leyeron entregas escritas por Luiselli en Nueva York: “cada entrega se imprimió en fascículos caseros que a su vez se distribuyeron entre trabajadores de la fábrica de jugos Jumex” (157). Estos, reunidos en la modalidad de taller, habrían reportado sus lecturas a la autora vía correo electrónico, aportando sugerencias desde sus propias experiencias. Luiselli agradece en la última página del libro a este grupo de colaboradores, con sus nombres y apellidos; es interesante que se resalte de este modo el carácter de proceso de la creación literaria, pero sobre todo, que la atestación de este proceso, a través de la inclusión de los nombres, tenga un efecto ambiguo. Dadas las hipérboles en el relato de la vida de Carretera y las disonancias entre el texto y las imágenes incluidas en el libro (Carretera narra su éxito como si se tratara de un subastador multimillonario, pero las fotos de su casa y barrio muestran una historia más modesta), es difícil confiar en el relato que se hace sobre el modo en que se escribió el libro, un relato que la autora ha corroborado en entrevistas.

Ahora bien, dadas estas ambigüedades y el sofisticado armado de *La historia de mis dientes*, resulta chocante la recepción que ha tenido sobre todo en México. En este caso, la crítica ha mostrado no solo los prejuicios y limitaciones de los críticos, que oscilan entre una visión anquilosada de la ficción (“no es más que un tributo al mero parloteo”, escribe el editor y escritor Roberto Pliego; “no permite la articulación de ninguna de las seis partes que la componen”, comenta la crítica Frida Conn) y un machismo recalcitrante (“una literatura como la de Luiselli es, en cierto sentido tradicional, muy femenina”, “les gusta gustar”, pontifica Christopher Domínguez Michael), sino también el terreno resbaladizo en que debe moverse todavía hoy este tipo de literatura, que incorpora textualidades diversas y reflexiones sobre los límites entre los géneros literarios y artísticos, con estrategias escriturales y visuales que precisan de miradas más comprensivas y abiertas.

Dos de estas críticas negativas se relacionan particularmente con las reflexiones hacia las cuales se orienta este artículo. Ambas son planteadas con verbosidad barroca y conservadora por Christopher Domínguez Michael, el pope de la crítica mexicana, como también por los ya citados Pliego y Conn. La primera dice relación con la contemporaneidad del libro, con “el coqueteo entre la narrativa y las instalaciones, tan propio de una época en que el antiguo libro ha sido desbordado” (Domínguez Michael). Domínguez Michael plantea que, por su edad, Luiselli es “contemporánea estricta de la masificación digital”, pero que fue educada “en un mundo donde el libro literario seguía siendo la fuente de la cual emanaba el sentido”. En este punto, el crítico mexicano proyecta en el trabajo de Luiselli una especie de síntoma de época. La de Luiselli sería, de acuerdo con esta lectura, una escritura de radicalidad aparente: “la novela como instalación” se mostraría apenas como un “ir y venir”, que según Domínguez Michael “durará años o décadas”. De este modo, le confiere a estos planteamientos literarios el carácter de una moda, un flirteo, una frivolidad que da la espalda al “libro literario”, que en la reseña de Domínguez Michael aparece revestido de una severidad inmovible, de un aura particular como “fuente” originaria del

sentido. El segundo ataque, muy insistente en el texto del crítico mexicano, se relaciona con el uso que hace la autora de los nombres propios de escritores, vivos y muertos, canónicos y contendientes, en su ficción:

En *La historia de mis dientes* [Luiselli] nombra un mundo donde todos llevan el nombre de grandes clásicos, de glorióculas locales, ascendentes o consagradas estrellas literarias de la lengua (...) No me queda claro si esa decisión de Luiselli (...) sea una ironía consciente, un chiste (en una novela pródiga en chistes mal contados) o simple petulancia.

Frida Conn también se queja de la “larguísima lista de nombres cuya presencia en el texto no cumple función alguna en el desarrollo de la historia. Son solo eso: meros nombres”. Pero la crítica del mexicano Roberto Pliego es aún más furibunda, cuando plantea que es complicado “mantener la serenidad” cuando halla en el texto a “Julio Cortázar”, “Salvador Novo” o “Joselito Vasconcelos”, fungiendo no como escritores, sino como operadores o empleados de fábrica.

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. Al diablo con la tradición, al diablo con la sacralización, podría argumentar Valeria Luiselli. Muy bien. ¿Pero es que su “maestría deslumbrante” no conoce mejor modo de manifestarse que el de sumar momentos de humor bobalicón?

Para Domínguez Michael, la estrategia narrativa de Luiselli resultaría en un recurso fallido:

Todo ello (...) decorado con los nombres no solo de Margo Glantz, Mario Bellatin, Álvaro Enrigue, Juan Villoro, etcétera, sino con las apariciones

de un Sánchez Dostoievski y de un Sánchez Proust, hojas del árbol genealógico del subastador y pegadas en calidad de *post-its* delatores de cierta ingenuidad de Luiselli: proponerse no solo a escribir una novela, por la congestionada avenida de la metaficción, sino apostarle a comentarista del género, acaso previendo el interés profesoral de algún despistado.

Aunque para Domínguez Michael parezca poco alentador, despistarse es una buena forma de salirse de la carretera, de “irse por las ramas”, como quizás lo reclame la propia literatura, o cierta literatura, como la de Luiselli. Comentaré brevemente y a partir de las críticas antes mencionadas, tres cuestiones que deben ser consideradas para evaluar la estética de la novela: 1. La situación de arte inespecífico del libro y su contexto de producción; 2. El tramado metaficcional del texto, referido particularmente a la literatura biográfica y autobiográfica y la posibilidad de acceso a estas formas literarias por parte de sujetos como el imaginario Carretera, empleado por 20 años en una fábrica de jugos, subastador, imitador, pícaro del barrio de Ecatepec de Morelos; 3. El efecto paradójico de la inclusión de nombres de autores en el libro.

1. Arte inespecífico

Tomo como punto de referencia las concepciones que sobre la literatura latinoamericana actual ofrecen Florencia Garramuño en su libro *Mundos en común* -donde aborda el concepto de “inespecificidad” e “impropiedad” artísticas- y Graciela Speranza en *Atlas portátil de América Latina*, que reflexiona sobre las “formas errantes” de la contemporaneidad estética, tanto en la literatura como en las artes visuales continentales. Estos conceptos nos permitirán entender el texto de Luiselli como un experimento que dialoga fluidamente con otras obras de su condición, producciones que ya se han hecho un espacio en el campo literario actual y que trascienden el gesto superficial de una moda.

Luiselli parece no conformarse con la novela como formato necesario para su narración. Garramuño observa esta misma insatisfacción en otros autores latinoamericanos que dan cuenta de la extrema fragmentación social contemporánea, y se resisten a configurar un sentido único (28), como querrían los críticos que echan en falta en el texto de la autora mexicana un eje narrativo o un hilván que se les escapa. Luiselli apuesta a recoger voces diversas, provenientes del mundo popular, y uno de los logros de su novela es crear una voz que, sin ser costumbrista ni mimética, es reconocible por su relación con un espacio marginado de la cultura. Esta creación es producto de un trabajo que los críticos apenas comentan: cuál pudo ser el excurso por el cual un catálogo, esto es, un texto erudito, de especialista, se transforma en una novela “por entregas” (cercano, por ello, al folletín), en que la intervención de lectores no especializados contribuyó a dar carácter a un libro que quizás no debiera ser clasificado como novela, sino simplemente como ficción o, como propongo en el marco de una investigación más amplia, de “fábula biográfica”, un tipo de texto ficcional que según sea su extensión se acerca más al cuento⁶ o a la novela⁷ y que emplea la retórica biográfica⁸ para presentar la vida de un personaje inventado, cuyo devenir es en cierto modo ejemplar: Carretera confiesa haber logrado un estado de plenitud en su trabajo, un éxito que no se aviene con los estándares del mercado, ya que si bien se refiere a su casa como un palacio, el espacio que habita no deja de ser jamás un espacio de margen, en proceso de construcción.

Garramuño se refiere a la producción latinoamericana reciente, que presenta estos u otros rasgos posmodernos, como “literatura fuera de sí”, concepto que toma del crítico de arte Ticio Escobar. Este tipo de literatura resiste, incluso moralmente, a formas que se consideran obsoletas, como la novela. Para narrar un mundo múltiple y violento, muchas de estas producciones recurren a la visualidad; en el caso de Luiselli se produce el empleo por momentos enigmático de la imagen fotográfica, como un elemento aparentemente absurdo o disonante. Mientras Carretera se refiere a sus propiedades en la calle

“Disneylandia” en Ecatepec como espacios vastos y lujosos, el recorrido por el barrio a través de las fotos de “Policleto Sebald” y de Google Maps reflexionan sobre lo que en el mismo libro se denomina “el gran relingo de Ecatepec”, el gran hoyo, la gran devastación a la que quizá solo sea posible asistir virtualmente, con un mapa y unas fotos proporcionadas vía satélite: las condiciones de visibilidad del barrio forman parte de la reflexión fotográfica. ¿Cómo hacer dialogar esta visualidad, estas fotos aparentemente anodinas del barrio -con su papelería, su taller de torno, sus sitios eriazos y sus escombros-, con esa gran y terrible historia que traza Sebald, no Policleto sino el “otro”, Winfried Georg Maximilian, en *Sobre la historia natural de la destrucción?*

En este sentido, *La historia de mis dientes* es una forma errante, como las que describe Speranza: una encrucijada estética, un cruce entre geografías diversas (del escritorio de la “autora” Luiselli en Nueva York a la lectura de sus colaboradores en un barrio marginal del D.F., o de las calles de ese barrio a las grandes avenidas y monumentos destruidos de la historia europea) y también entre géneros artísticos y literarios (la autobiografía que se vuelve biografía, la picaresca, las biografías breves que acompañan el gesto de la subasta, las fotografías de un recorrido “turístico”, el catálogo artístico). Si se piensa de este modo el estatuto artístico del libro de Luiselli, no se puede menos que considerar mezquinas y perezosas las críticas antes reseñadas.

En este espacio analizaré solo un ejemplo de esta evasión y descuido, por parte de los críticos. Frida Conn escribe que “tan pronto estamos en una subasta de ‘parabólicas’ (uno de los métodos de subastar que propone Luiselli) en la iglesia del padre Amara, como luego vemos a Carretera atrapado en un cuarto rodeado de siniestras proyecciones de payasos”. La subasta de “parabólicas” es una subasta de historias, de ficciones, que ponen a Carretera en el papel de narrador y a Luigi Amara, el poeta mexicano que aquí hace las veces de sacerdote, un autor relevante, quizás porque él mismo ha escrito una serie de biografías bajo el título *Los disidentes del universo*, en muchos sentidos dialogante con la historia de Carretera. Pero hay más: la venta de estas historias plantea

necesariamente una reflexión sobre los objetos artísticos y la literatura desde la perspectiva del mercado, en que los nombres propios tienen un valor muy abultado. Pero lo más serio en la reseña de Conn es que aluda ligeramente a las “proyecciones de payasos”, como si se tratara de una ocurrencia más (y desafortunada) de Luiselli. La descontextualización operada por la crítica obstaculiza, en este caso, que los lectores puedan acercarse al texto con información relevante. Los payasos aludidos figuran en el libro IV, en que el hijo de Carretera, de nombre “Ratzinger”, tortura a su padre en una sala de proyecciones donde aparecen cuatro payasos siniestros. Ellos en realidad forman parte de la colección artística de la Fundación Jumex, y como se menciona en el propio libro de Luiselli, conforman una instalación creada por el artista italiano Ugo Rondinone, un texto sobre el cual la autora mexicana instala una reflexión a través de la historia de Carretera, prolongando la obra de Rondinone en su propia ficción. Es a través de estas citas que Luiselli y sus colaboradores acabaron incorporando las obras presentadas por la Fundación en un espacio de exposiciones contemporáneo y marginal, en un barrio de alta peligrosidad y riesgo social, en la historia de un personaje de escasa educación, machista, mitómano y chauvinista, alejado totalmente de los conspicuos discursos artísticos, para el cual los payasos proyectados en las paredes le producen antes que nada una sensación de miedo.

Luiselli añade todavía otro subtexto, cuando vincula a estos payasos con Fanciouille, protagonista de la historia “Una muerte heroica”, relatada por Charles Baudelaire en sus *Poemas en prosa*, donde reflexiona sobre la relación entre arte, vida y poder. En un género burgués como la novela, que los críticos suelen prefigurarse como “cerrado” o perfecto, Luiselli logra generar una polifonía de voces en que la mixtura de lo erudito/culto y las voces populares se amalgaman. Es difícil determinar hasta qué punto el proceso descrito por la escritora para la producción de este texto, en que colaboran activamente, según relata en las entrevistas, los espectadores emancipados de Ecatepec, impacta en el carácter desafiante de este texto, pero es innegable que se resiste a fijarse: ¿cuál es la

verdad de esta “historia”, en que incluso el propio proceso creativo descrito por la “autora” aparece lleno de vacíos y poco confiable?

2. (Auto)biografías dentales

Cuando Domínguez Michael comenta que hay en *La historia de mis dientes* una metaficción fracasada, podría referirse a qué sentido tiene para él esta narrativa metaficcional, más allá de que los nombres propios de los autores mencionados a lo largo del relato pertenezcan a la historia de la literatura. ¿Se trata simplemente de una seguidilla de nombres entre los cuales sería imposible distinguir un sentido? ¿La metaficción de Luiselli sería un comentario sobre los mecanismos de la metaficción en la literatura universal? ¿Estaría mal intentar esbozar una lectura a partir de los nombres y las escenas en que los localiza su autora?

La utilización de los nombres tiene algo de juego de desapropiación, ya que la autora “descoloca” a los autores, poniéndolos en oficios que no son los suyos, o convirtiéndolos en comparsas de acciones descabelladas que ocurren en el mundo de Carretera, aparentemente desvinculándolos de sus imágenes autoriales. Tomando como punto de partida la reflexión de Luis Miguel Isava sobre el concepto de “artefacto” —cuya etimología indica que se trata de aquello “hecho con arte” (213)—, Eleonora Cróquer Pedrón plantea que las imágenes de escritor y artista constituyen artefactos culturales, “articulaciones significantes, elaboraciones discursivas”, cuya elaboración permea, al menos en los casos que ella estudia, la memoria nacional:

El ‘caso de autor’ es un artefacto cultural: enorme figura de dimensiones ‘naturales’ del Museo de Cera de La Nación; suerte de *tableau vivant* congelado en alguno de sus gestos característicos y puesto en una vitrina privilegiada para la observación —la revisión curiosa, la voluntad escudriñadora, el estudio, la disección y el chisme— y/o para el goce del

ojo: la fascinación, la conmoción, el extrañamiento (214)

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.

Siguiendo en esa línea, y buscando trazar sentidos posibles para el gesto de Luiselli, más allá de la mera desacralización, es interesante constatar que muchos de los nombres de autor que señala en su novela constituyen un canon particular; por un lado están los grandes nombres de la novela, antes mencionados, pero por otra parte, y esto resulta más relevante desde la perspectiva de la “fábula biográfica”, también hay un lugar para la tradición biográfica, particularmente en el libro II de *La historia de mis dientes*.

Borges escribió, en *Otras inquisiciones*, que no era inconcebible “una historia de los sueños de un hombre; otra, de los órganos de su cuerpo; otra, de las falacias cometidas por él; otra, de todos los momentos en que se imaginó las pirámides; otra, de su comercio con la noche y con las auroras...” (107). Luiselli se hace eco de la definición borgeana de la biografía para escribir una historia sobre los dientes de Carretera, pero también para imaginar anécdotas biográficas de escritores muy conocidos: las historias de sus dientes. Es en el libro II, como se ha indicado, que tiene lugar una de las subastas más importantes de *La historia de mis dientes*, en que Carretera pone en práctica el método de las llamadas “parabólicas” y remata las dentaduras de diez escritores. El lote creado por Luiselli no parece para nada arbitrario. Los autores son Platón, Agustín de Hipona, Petrarca, Montaigne, Rousseau, Charles Lamb, Chesterton, Virginia

Woolf, Borges y Vila Matas. 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. ¿Por qué no hablar de los dientes de estos autores canónicos? ¿Por qué no imaginar sus vidas desde allí y de paso desacralizar un género, el autobiográfico, que en los últimos 40 años, esto es, desde las indagaciones de los críticos franceses y norteamericanos de los años 70, ha recibido toda serie de atenciones? El libro de Luiselli parece poner en jaque, particularmente, la idea de tradición literaria, no solo desacralizando la definición de lo autobiográfico y lo biográfico, sino también apropiándose de la historia de un pícaro contemporáneo —la picaresca española ha aportado mucho a la autobiografía en lengua hispánica—.

¿Tiene derecho alguien como Carretera, charlatán de Ecatepec, de contar su propia historia, que aquí parece más real —las fotografías del barrio de Ecatepec pueden ser un índice, incluso si son tomadas por un satélite— que la de los biografiados en la subasta, cuyas historias contradicen o simplemente no parecen tener nada que ver con sus conocidas biografías? ¿Puede ser biografiable? ¿Cómo se vinculan los autores canónicos con los escritores contemporáneos, los muertos con los vivos? ¿No es posible colocar los nombres de escritores canónicos y aun no canonizados —la generación de la propia Luiselli, presente en el libro con menciones a autores sobre todo mexicanos y chilenos, como Julián Herbert, Alejandro Zambra, Lina Meruane, Alvaro Enrigue— confluír en un mismo espacio textual con Montaigne y Woolf?

3. Nombres paradójicos

En un imprescindible artículo sobre la recepción diferenciada del texto de Luiselli en México y Estados Unidos⁹, Jorge Téllez recoge entrevistas efectuadas a Luiselli, en que ella “ha dicho (...) que su intención era vaciar de significado los

nombres, pero ha hecho algo mucho mejor: mostrar que la comunidad letrada es un mundo en sí mismo, impermeable, irreconocible e inocuo para quien no pertenece a él”.

La idea merece ser atendida, sobre todo por la molestia que la inclusión de los nombres propios ha provocado entre los críticos, y porque la acumulación efectuada no se puede simplemente obviar sin buscar una explicación para ella. Pero la explicación debiera ir más allá de este argumento atribuido a la autora, que finalmente no busca más que mostrar el hermetismo de la ciudad letrada. A este respecto hay que decir que ya las vanguardias observaron el alejamiento de los lenguajes artísticos respecto del gran público y que Luiselli haría una muy pobre contribución si el asunto parara solamente allí.

En su libro, la autora no solo busca mostrar hasta qué punto a un lector inadvertido puede resultarle igual si Cortázar, Novo o Vasconcelos son apellidos de sujetos anónimos, o cómo para un lector informado la presencia de estos apellidos difícilmente perturbará su lectura; la inclusión de los nombres se relaciona más bien con el deseo postmoderno de indicar qué ocurre en la brecha entre realidad y ficción. En este sentido, el uso de nombres de escritores en la novela de Luiselli se explicaría a partir del conocido artículo de Michel Foucault *¿Qué es un autor?*¹⁰, donde éste plantea que el del autor no es *cualquier* nombre propio: cumple una función singular, que puede ser el de servir como punto de intersección entre vida y escritura. Si el nombre de autor se encuentra en una zona límite entre “ficción” y “realidad”, la posesión de un nombre de autor, por parte del lector, le permitirá a este último ostentar un poder que refiere a los valores de verdad y autenticidad. El hecho de contar con él lo deja en condiciones de emitir un veredicto sobre el nombre y lo que nombra. Hasta cierto punto, un nombre de autor es lo que los críticos y los lectores necesitan para hacer valer una forma de privilegio, la de poder delimitar con certidumbre una *presencia*, el nombre poseído que vincula al lector con una realidad extratextual. Bajo un denominador común, que es el nombre del autor —cuyas funciones y propiedades van más allá de las de cualquier nombre propio—, es posible

agrupar lo que se denomina “obra”. Se trata de un nombre que juega una función clasificatoria: ordenar bajo un mismo nombre un grupo de textos. El nombre, argumenta Foucault, delimita los “bordes” del texto; es un marco que delimita los discursos y sus modos de ser y sobre todo, de ser leídos. En este sentido, los discursos son objetos de *apropiación*, como bien señala la historia del “autor” como forma jurídica, una historia que encuentra su origen en los mecanismos de propiedad penal/legal del siglo XVIII descrita por Roland Barthes en *La muerte del autor*. Es allí donde el discurso, antes “un acto que estaba situado en el campo bipolar de lo sagrado y lo profano, de lo lícito y lo ilícito, de lo religioso y lo blasfemo” (Foucault 799)¹¹, llega a convertirse en mercancía. La posmoderna circulación de la cita, como también los juegos metaficcionesales, muy presentes en la escritura de Luiselli, *apropian* y *desapropian* los discursos, producen una ruptura de la función de autor y una desestabilización del campo discursivo, pues ya no limitan o circunscriben un campo. Si el nombre de autor describe y autentifica una “obra”, el uso descontextualizado de estos nombres, lejos de funcionar como principio unificador y normalizador, sacará de quicio esas funciones. El autor permite limitar “la cancerosa, peligrosa proliferación de significaciones en un mundo donde se es económico no sólo de sus recursos y riquezas, sino también de sus propios discursos y de sus significaciones” (809)¹². En este sentido, el autor sería un ente de razón, un “... cierto principio funcional a través del cual se traba la libre circulación, la libre manipulación, la libre composición, descomposición, recomposición de la ficción” (809).¹³

En su ya clásico artículo *El pacto autobiográfico*, Philippe Lejeune plantea que el nombre propio es el problema central del relato autobiográfico, el “tema profundo de la autobiografía” (Lejeune 73). Esto da pie a que postule la existencia de un “pacto autobiográfico” por el cual el lector puede discernir, a partir de la identidad del nombre de autor, narrador y personaje principal de una autobiografía, que está leyendo un texto de este tipo. En el planteamiento contractual y pragmático de Lejeune, a este pacto se suma otro, el “pacto referencial”, por el cual se

verifica el anclaje del texto a la realidad y un referente en concreto, en oposición al “pacto novelesco” o de ficción.

Como es sabido, el gran problema de la argumentación de Lejeune es cuando enfrenta la posibilidad de que se combinen pacto autobiográfico y pacto novelesco: simplemente niega la posibilidad de un texto en que se dé la identidad de autor, narrador y personaje principal a partir del nombre propio, y al mismo tiempo se trate de una novela o ficción. Si bien los ejemplos en la historia de la literatura son muchos y algunos bastante antiguos (quizás uno de las ficciones más famosas y categóricas en que interviene con su propio nombre el autor sea *La Divina Comedia*, de Dante), Lejeune ignora esa posibilidad que años más tarde tomará el nombre de “autoficción”, una modalidad muy presente en la narrativa contemporánea y en la de la propia Luiselli. Esta modalidad nos muestra hasta qué punto la aparición de un nombre propio en la ficción contemporánea no nos permite atestar nada sobre sus referentes en la realidad, pero quizás, sí, sobre un discurso, en este caso, el discurso de la literatura o el de los cánones literarios. Particularmente la intervención artística de Luiselli se cifra en la escritura (auto)biográfica, no solo incluyendo unos nombres que forman parte del museo de la literatura (disponibles para una subasta), sino que haciendo uso también de otros recursos, como la utilización de las narraciones en primera y tercera persona y el giro desde lo autobiográfico (el relato de Carretera) a lo biográfico (el sentido homenaje de Beto Bálser a su mecenas), lo que permite identificar el texto como una “fábula biográfica” que muestra la vida “ejemplar” de un insólito y chapucero *self-made man*, en mucho cercano a la figura de un narrador contemporáneo.

Conclusiones

La historia de Carretera tienta el espacio de los nombres explorando lo que pasa con ellos, poniendo a los lectores en una situación incómoda, en que toda suerte de referencias se activa. A veces es posible hallar un sentido, pero en otros momentos del libro predominan el chiste, la impostura y el sinsentido; el uso

disparatado del nombre no parece tener un significado profundo, oculto y unívoco tras su uso. Sin embargo, su sola presencia enciende los radares críticos de los especialistas y le confiere un valor particular al enunciado. Los lectores que ignoran las aristas más intrincadas de la historia y la conformación del campo literario apenas percibirán su aparición y podrán leer el texto y sus anécdotas probablemente con menor molestia que los críticos a los que he aludido a lo largo de este artículo. Pero los críticos debieran atender mejor a qué tradiciones son aludidas (por ejemplo, en la presencia de los fundadores del concepto de una literatura nacional y latinoamericana, como Vasconcelos, o los autores del *boom*) o desacralizadas (¿por qué pensar la autobiografía como las enormes arquitecturas de Agustín de Hipona o Rousseau, y no reconocer las historias de profundo apego material y objetual de la subasta?), solo por mencionar algunas posibles lecturas, entre las cuales habría que contar, además, el señalamiento crítico de Luiselli de una generación de autores contemporáneos suyos, como Alejandro Zambra, Lina Meruane, Luigi Amara o Álvaro Enríque, a la que le interesa destacar y a los que parece menos grave (al menos desde la perspectiva de los críticos aludidos, cuyos textos por momentos parecieran formar parte de un *work in progress* ideado por Luiselli), poner de comparsas del imaginativo Carretera.

El ejercicio estético de Luiselli, que ella ha insistido en llamar “colectivo”, se vincula con el problema de los nombres de autor y la asignación de un valor específico ya no solo a una obra, sino incluso a breves alusiones, anécdotas y todo tipo de sinsentidos que puedan activar la disputa por el sentido y la discusión sobre las relaciones entre realidad y ficción. Metaficcionalidad, intertextualidad, apropiación, son solo algunos de los conceptos que los críticos asocian con la puesta en juego de un nombre. Pero a veces no es fácil desentrañar en qué radica el intertexto o incluso parece que se está negando cualquier posibilidad de leer esa intertextualidad. Los nombres emergen como significantes paradójicos y exasperantes, que están allí para decirnos que hay nombres que importan y otros que no y al mismo tiempo para provocarnos,

haciendo que los nombres que importan parezcan no importar. ¿Qué pasa con la “función” de nombre de autor, descrita por Foucault como un signo importante en la demarcación entre realidad y ficción, en un texto como el de Luiselli? Este es, sin duda, uno de los mayores aciertos de su dislocada apuesta estética. Es por eso que Cortázar, Novo, Vasconcelos y otros grandes de las letras latinoamericanas o universales parecen rebajados a los ojos de un crítico demasiado conspicuo, cuando aparecen en labores mecánicas o anónimas o cuando sus nombres son enunciados junto a otros de autores contemporáneos y jóvenes, como la propia Luiselli. He aquí un trazo de la incisiva instalación de esta autora, una obra cuya inespecificidad e impropiedad permite que reflexionemos sobre lo que consideramos específico y más propio de la literatura y el arte, no sin perplejidad.

Bibliografía.

Amara, Luigi. *Los disidentes del universo*. Ciudad de México: Sexto Piso, 2012. Impreso.

Amaro, Lorena. “Poética, erótica y políticas del nombre propio: De la magia a la autobiografía”. *Aisthesis. Revista de Investigaciones Estéticas* N° 47 (2010): 229 – 246. Impreso.

Bady, Aaron. “Bolaño’s Teeth: Valeria Luiselli and the Renaissance of Mexican Literature”. *The Los Angeles Review of Books*. Los Angeles Review of Books, 4 de dic. 2015. Web. 27 de sept. 2016.

Barthes, Roland. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires, Paidós, 1987, 65 – 72. Impreso.

Baudelaire, Charles. *Pequeños poemas en prosa*. Ciudad de México: Ediciones Coyoacán, 1995. Impreso.

Buisine, Alain. “Biofictions”. *Revue des Sciences Humaines*. «Le Biographique», n° 224 (1991): 7-13. Impreso.

Conn, Frida. "Valeria Luiselli. *La historia de mis dientes*". *Criticismo*. Criticismo, 2014. Web. 27 de sept. 2016.

Cróquer Pedrón, Eleonora. "Ese entrañable objeto del deseo social o lo que algunos de nuestros 'casos de autor' (de)muestran". *Estudios* 21:42 (julio-septiembre 2013): 203-237. Impreso.

Domínguez Michael, Christopher. "Dos cajas de Valeria Luiselli". *Letras Libres*. Letras Libres, 9 de feb. 2014. Web. 25 de sept. 2016.

Foucault, Michel. "Qu' est-ce qu' un auteur?". *Dits et écrits. 1954 – 1988*. Volumen I, 1954 – 1969. Paris: Gallimard, 1994. Impreso.

Garramuño, Florencia. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: FCE, 2015. Impreso.

Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994. Impreso.

Luiselli, Valeria. *La historia de mis dientes*. Madrid: Sexto Piso, 2014. Impreso.

----. *Los ingravidos*. Ciudad de México: Sexto Piso, 2011. Impreso.

Pliego, Roberto. "Mero parloteo La historia de mis dientes". *Milenio.com*. Milenio. 15 de feb. 2014. Web. 25 de sept. 2016.

Solano, Francisco. "Subasta de historias". *Babelia*. El País, 19 de may. 2014. Web. 25 de sept. 2016.

Speranza, Graciela. *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelon: Anagrama, 2012. Impreso.

Téllez, Jorge. "La otra historia de mis dientes". *Letras Libres*. Letras Libres, 19 de febr. 2016. Web. 25 de sept. 2016.

Fecha de recepción: 15/04/2017

Fecha de aceptación: 15/06/2017

¹ El siguiente artículo ha sido financiado a través del proyecto FONDECYT Regular N° 1150061 “Fábulas biográficas: las vidas imaginarias de la narrativa hispanoamericana”, del cual la autora es investigadora responsable.

² Lorena Amaro es Doctora en Filosofía (Universidad Complutense de Madrid) y académica del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Investiga sobre escrituras biográficas y autobiográficas, género y literatura latinoamericana.

³ No ocurrió lo mismo en Estados Unidos, donde la traducción realizada por Christina MacSweeney, como explica Jorge Téllez en un artículo incluido en la bibliografía, contó con el apoyo de los críticos.

⁴ Modos que en Luiselli exceden la materia novelesca y están en la base misma de la novela como espacio heteróclito y forma abierta).

⁵ Artista mexicana radicada en París, cuyos proyectos abarcan la literatura, el video, la música y el uso de las plataformas digitales como soporte para su trabajo creativo. Ha trabajado con textos del OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle) y también en diálogo con diversos escritores mexicanos. Colabora en revistas internacionales, entre ellas la revista de literatura *Letras libres*. El carácter de su trabajo, que pone de relieve el archivo y las posibilidades del objeto encontrado, se aviene particularmente con este libro de Luiselli, en que se aborda lo artístico a partir de la figura de un subastador, quien inventa para sus objetos historias posibles, que los hacen valiosos.

⁶ Esta apariencia toman algunas de las biografías de Marcel Schwob en sus *Vidas imaginarias*, textos de extensión moderada y sobre todo un tipo de desarrollo sintético, sumario, en que en algunos casos aborda “vidas” de personajes inexistentes. Otro tanto ocurre con los relatos de Juan Rodolfo Wilcock en *La sinagoga de los iconoclastas* y Roberto Bolaño en *La literatura nazi en América*.

⁷ Libros tan excéntricos como *Josep Torres Campalans*, de Max Aub, *El resto es silencio*, de Augusto Monterroso o *El affair Skeffington*, de María Moreno.

⁸ Hitos cronológicos como una síntesis de su genealogía, escenas de nacimiento, niñez y juventud, logros públicos, auge y caída, *acmé* o punto de inflexión en el devenir del personaje, circunstancias de la muerte, etc.

⁹ Al respecto, Téllez plantea que el original y su traducción son incluso dos libros distintos: “No hace falta leer a Jauss o a Iser para saber que *La historia de mis dientes* y *The Story of My Teeth* son libros diferentes. No sólo porque la traducción es un proceso de reescritura, sino porque Valeria Luiselli lleva esta obviedad a un nivel explícito: en la edición en inglés cambian los nombres de personajes, un par de acontecimientos y se agrega un capítulo. Este nuevo capítulo, una cronología de la obra, escrito por la traductora, sitúa la vida y obras de Gustavo Sánchez Sánchez ‘Carretera’ en perspectiva con acontecimientos históricos y anecdótico/personales del siglo XX mexicano. La vida del protagonista aparece enmarcada, por citar un ejemplo, por la expropiación petrolera, por un lado, y por el destino fatal de uno de los peces rojos del libro de cuentos de Guadalupe Nettel” (párr. 7).

¹⁰ A continuación abordo algunas nociones foucaultianas sobre el nombre de autor, que he trabajado con más detalle en el artículo “Poética, erótica y políticas del nombre propio: De la magia a la autobiografía” (v. Bibliografía).

¹¹ “...un acte qui était placé dans le champ bipolaire du sacré et du profane, du licite et de l’illicite, du religieux et du blasphématoire”.

¹² “...la prolifération cancérissante, dangereuse des significations dans un monde où l’on est économe non seulement de ses ressources et richesses, mais de ses propres discours et de leurs significations”.

¹³ “...un certain principe fonctionnel par lequel on entrave la libre circulation, la libre manipulation, la libre composition, décomposition, recomposition de la fiction...”.