

HUELLAS DE LA TRADICIÓN PICARESCA EN  
*LA HISTORIA DE MIS DIENTES* DE VALERIA LUISELLITRACES OF THE PICARESQUE TRADITION IN  
*THE STORY OF MY TEETH* BY VALERIA LUISELLISARA NÚÑEZ DE LA FUENTE  
Asociación Europea de Profesores de Español  
[sarandelaf@gmail.com](mailto:sarandelaf@gmail.com)

Recibido: 21.06.2021

Aceptado: 07.03.2023

RESUMEN: Las aportaciones que recoge el presente artículo sobre la evolución de la novela picaresca señalan que bajo dicha categoría no se incluye una serie de obras homogénea. Sin embargo, los criterios temporales y geográficos quizás resultan más precisos, pues se trata de uno de los legados más significativos de la tradición literaria española y se encuadra en el Siglo de Oro. A pesar de este marco delimitado, diversos autores llaman la atención sobre la recurrencia de elementos narrativos picarescos en la literatura de siglos posteriores tanto dentro como fuera de España. Así pues, tras presentar una panorámica sobre la tradición picaresca que engloba sus características definitorias en el contexto de sus orígenes, y también su trascendencia en el tiempo y en el espacio, se desarrolla un análisis de la novela *La historia de mis dientes* (2013) de la escritora mexicana Valeria Luiselli con el fin de examinar algunas características que evocan la narrativa áurea y prolongar, de este modo, las aportaciones que presentan diferentes autores acerca de la trascendencia del antiguo género hasta finales del siglo xx. El análisis se centra en el carácter autobiográfico de la novela, el peso que adquiere la genealogía del antihéroe en sus inclinaciones futuras y los constantes viajes que lleva a cabo a través de diferentes países para formarse como cantador de subastas. El estudio muestra, por tanto, una estructura tripartita con tres características vinculadas habitualmente con la tradición picaresca, como quedará de manifiesto a través de los marcos teóricos que acompañan el análisis.

PALABRAS CLAVE: Picaresca, Siglo de Oro, autobiografía, *La historia de mis dientes*, Valeria Luiselli

ABSTRACT: The contributions presented in this paper about the picaresque novel show that a homogeneous series of literary works is not included under this category. However, the temporal and geographic basis are perhaps more precise since it is one of the most important legacies of the Spanish literary tradition and part of the Golden Age. Despite this delimited context, several authors refer to the recurrence of picaresque narrative elements in the literature of later centuries, both inside and outside Spain. So, after presenting an overview of the picaresque tradition that includes its original defining characteristics and its significance in time and space, an analysis of the novel *The Story of My Teeth* (2013), by the Mexican writer Valeria Luiselli, is developed in order to examine some characteristics that evoke the Golden Age narrative, and extend, in this way, the contributions presented by different authors about the significance of this old literary genre until the late 20th century. The analysis focuses on the autobiographical elements of the novel, the importance of the genealogy of the antihero in his future inclinations and the constant trips he makes through different countries to train as an auction caller. Therefore, the study presents a tripartite structure with three characteristics usually related to the picaresque tradition, as it will be revealed through the theoretical frameworks that accompany the analysis.

KEYWORDS: Picaresque, Spanish Golden Age, Autobiography, *The Story of My Teeth*, Valeria Luiselli



## INTRODUCCIÓN

Las aportaciones que recoge el presente artículo sobre la evolución de la tradición picaresca coinciden en señalar que bajo dicha categoría no se incluye una serie de obras homogénea. No obstante, los criterios temporales y geográficos quizás resultan más precisos, pues se trata de uno de los legados más notables de la tradición literaria española y se revela como un género propio del Siglo de Oro. A pesar de este encuadre espaciotemporal delimitado, diversos autores como Rosa Fernández Urtasun y Margarita Iriarte López (2005) llaman la atención sobre la recurrencia de elementos narrativos picarescos en la novela del siglo xx, entre los que se observan referencias intertextuales explícitas a las obras áureas, narraciones autobiográficas, personajes que habitan espacios hostiles o la esperanza de medrar. Sin embargo, cabe cuestionarse si dichas características constituyen un modelo propio del Siglo de Oro renacido en la actualidad o se trata de una forma de exponer una serie de fenómenos que se consideran

próximos a aquellas novelas. Cabe destacar, en este último sentido, el contexto histórico de la posguerra, donde se hace necesario hallar nuevas formas de expresión para mostrar la desesperanza, o también un desengaño de carácter más intelectual en la década de los 80, momento en que la tradición picaresca responde a los parámetros de la posmodernidad permitiendo expresar inquietudes como el fragmentarismo, la inseguridad y el carácter de denuncia de quien se siente ajeno al modelo imperante.

Además de poner el foco sobre la trascendencia de la tradición picaresca en el tiempo, el artículo alude a su asentamiento al otro lado del Atlántico. Esta relación no debe resultar extraña si tenemos en cuenta que la literatura hispanoamericana ha mantenido desde sus comienzos un marcado tono de protesta que revela diversos motivos psicosociales. Se trata, por tanto, de una literatura con influencia española que reviste nuevas particularidades y señas de identidad. En el caso concreto de *El Periquillo Sarniento* (1816), del escritor mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi, el mismo título evoca a *El Periquillo el de las gallineras* (1688) de Francisco Santos, aunque no resulta menos importante llamar la atención sobre la influencia de otras obras americanas como los *Infortunios de Alonso Ramírez* de Carlos de Sigüenza y Góngora (1690).

Tras presentar una panorámica sobre la tradición picaresca que engloba sus características definitorias en el contexto de sus orígenes, así como su trascendencia en el tiempo y el espacio, el artículo expone un resumen de *La historia de mis dientes* (2013), de la escritora mexicana Valeria Luiselli (1983), y a continuación un análisis de la novela en el que se examina la presencia de algunos elementos narrativos que evocan la narrativa áurea con el objetivo de prolongar las aportaciones teóricas expuestas en la primera parte del trabajo, cuyo alcance abarca hasta finales del siglo xx. El análisis gira en torno al carácter autobiográfico de la narración, el peso que adquiere la genealogía del antihéroe en sus inclinaciones futuras y los constantes viajes que lleva a cabo a través de diferentes países para adquirir formación como cantador de subastas. El estudio muestra, por tanto, una estructura tripartita que engloba tres características narrativas vinculadas habitualmente con la tradición picaresca, como quedará de manifiesto a través de los marcos teóricos que acompañan el análisis.

En relación con Valeria Luiselli, cabe señalar que se trata de una de las escritoras mexicanas más relevantes de la actualidad –residente en Nueva York– cuya narrativa, no siempre mimética, se puede observar desde el marco teórico de la narrativa de lo inusual (Alemany Bay 2019).<sup>1</sup> En su primera obra, el libro de ensayos *Papeles falsos* (2010), la autora presenta temas de distinta índole como los mapas, las bicicletas o los cementerios, y lo que prima es su particular mirada sobre las distintas realidades. En 2011 vería la luz su primera novela, *Los ingrátidos*, y dos años más tarde aparecería la obra que constituye el objeto de estudio del presente artículo: *La historia de mis dientes*.

Se trata de una novela corta que, como la propia autora indica (Luiselli 2014b), nació como un encargo de la Fundación Jumex consistente en escribir el

<sup>1</sup> Para más información sobre la narrativa de lo inusual en las novelas de Valeria Luiselli, véase Núñez de la Fuente (2021).

texto central de un catálogo que debía funcionar como espacio que relacionara una serie de elementos inconexos: la colección de arte de Jumex, la fábrica que mantiene esa colección, el mundo de los trabajadores y el entorno donde se encontraba dicha fábrica en Ecatepec. Marco Ramírez Rojas (2018) señala, además, que, siguiendo el formato de una novela por entregas, Luiselli establece una conversación a distancia con los trabajadores de la fábrica de jugos, pues les envía semanalmente un texto para que lo lean, critiquen y comenten. Los trabajadores a su vez graban las impresiones de sus lecturas en formato MP3 y se las hacen llegar a la escritora, quien las tiene en cuenta para continuar con la redacción de la próxima entrega.

Más adelante, Luiselli publica su segundo libro de ensayos, *Los niños perdidos* (2016), donde muestra un testimonio sobre la realidad de los menores migrantes que cruzan la frontera entre México y los Estados Unidos. Y, finalmente, siguiendo esta línea temática, da a conocer el complejo universo ficcional de *Desierto sonoro* (2019), la novela más extensa y ambiciosa de la autora hasta el momento, cuyo título original en inglés podría traducirse como *El archivo de los niños perdidos*.

## 1. LA TRADICIÓN PICAESCA Y SU TRASCENDENCIA EN LA NARRATIVA CONTEMPORÁNEA

Toda aproximación al concepto de "picaesca" que pretenda delimitar de forma absoluta sus características definitorias se verá abocada a repensar sus planteamientos e incluir nuevos enfoques que favorezcan la inclusión de aspectos narrativos no abordados en el esbozo primario. Como señala Florencio Sevilla Arroyo en la presentación a *La novela picaesca española* (2001), los libros que se engloban bajo dicha categoría no constituyen una serie homogénea cuyos rasgos formales y contenidos muestren unos límites precisos; empleamos este término, por el contrario, "ajenos a lo controvertida que resulta en todos los sentidos, como entidad literaria abstracta de relevancia capital" (2001: 5). No obstante, cabe señalar que se trata de uno de los legados más representativos de la literatura española cuyos rasgos constitutivos generales conforman las bases que sustentan el *Lazarillo de Tormes* y el *Buscón*, y que probablemente se erige como el género narrativo mejor asentado en nuestros Siglos de Oro, así como el más arraigado en nuestra tradición cultural. Sevilla Arroyo la identifica, además, como única corriente realista comprometida con su tiempo –si nos ceñimos a la narración–, en el contexto de una literatura normalmente idealista, y con devaneos fantasmagóricos, habitada por caballeros, amadores, pastores o peregrinos.

Asimismo, Fernández Urtasun e Iriarte López (2005) señalan, en relación con la definición de la picaesca y el contexto histórico en el que se enmarca, que, "si bien las características de configuración son poco precisas, los criterios temporales son estrictos. La novela picaesca se describe como un género exclusivo del Siglo de Oro" (713). Sin embargo, las autoras advierten al mismo tiempo que la calificación de "picaesca" se repite en bastantes obras contemporáneas, como se verá más adelante, por lo que es preciso reflexionar sobre si es adecuado hablar de picaesca en el siglo xx. No obstante, esta reflexión se extenderá

hasta el siglo XXI a través de una aproximación a la novela *La historia de mis dientes* (2013) de Valeria Luiselli.

Al poner el foco en las particularidades más recurrentes que adquiere esta serie heterogénea emparentable con los clásicos citados más arriba, se observa en primera instancia que reúne los modelos narrativos y materiales más próximos, como cartas, autobiografías, diálogos, sermones, problemas sociales, novelas cortas, tipos cómicos, etc. Y se ofrecen al lector mediante variados recursos entre los que destacan las rememoraciones ignominiosas, las confesiones aleccionadoras, las denuncias irreverentes o las peregrinaciones burlescas, todo ello desde un enfoque verosímil y realista que contrasta con el idealismo imperante en gran parte de la producción áurea. Destaca también el compromiso ético del pícaro con los problemas relevantes de su tiempo como la limpieza de sangre, el inmovilismo social, la delincuencia, la mendicidad, el erasmismo o la contrarreforma, así como su inagotable riqueza lingüística; cabe señalar en este sentido que el pícaro es “capaz de conjugar registros de germanía con retóricas encumbradas o con agudezas zafias” (Sevilla Arroyo 2001: 5).

Los rasgos definitorios presentados constituyen una concepción globalizadora de la picaresca que deja al margen las particularidades específicas de cada obra concreta y elude las precisiones de cada crítico literario –aun en detrimento de omitir aportaciones reseñables– siendo conscientes de que la amplia y variada magnitud estética que la caracteriza conlleva planteamientos polémicos, así como dificultades en su definición, clasificación e interpretación derivadas de los diferentes enfoques que se prestan para abordar su estudio. Sirva de ejemplo el trabajo de Michel Cavillac (2004) en el que se aborda la cuestión de la terminología llamando la atención sobre el equívoco calificativo de “picaresco” atribuido al *Guzmán*. El autor pone de manifiesto la reflexión del narrador, claro portavoz del novelista, sobre la recepción errónea del libro por parte del público de 1599-1604, pues “habiéndolo intitulado *Atalaya de la vida humana*, dieron en llamarle *Pícaro* y no se conoce ya por otro nombre” (en Cavillac 2004: 163). En relación con el primer título, Cavillac señala:

... no se me antoja convincente asimilar la voz “atalaya” a su sentido germanesco de ladrón, cuando, desde Alfonso de Valdés (1529) hasta fray Francisco Ortiz Lucio (1598), pasando por Juan de Ávila, Miguel Giginta y el padre Sigüenza, existía una corriente atalayista que exaltaba la clarividencia política o moral [...]. Alemán, por supuesto, conocía ese atalayismo –de origen bíblico y lucianesco– simbolizado por el vigía o centinela que, desde lo alto, anunciaba los peligros [...]. Estamos ahí en las antípodas de lo picaresco y muy próximos a aquella metafórica “cumbre del monte de las miserias” (II, p. 505) desde la cual Guzmán contempla su vida a fuer de “hombre de claro entendimiento, ayudado de letras y castigado del tiempo” (I, 113). (Cavillac 2004: 166-167)

Siguiendo con la aportación del mismo autor, es preciso señalar que el triple prólogo del *Guzmán* –“Al vulgo”, “Al discreto lector”, “Declaración para el entendimiento deste libro”– no conforma solo una costumbre más o menos tópica, sino que tales advertencias reflejan el temor de un escritor que “al pretender conjugar la lectura (picaresca) del vulgo y la lectura (atalayista) de los doctos,

cultivaba un 'discurso bifronte' susceptible de ser malinterpretado" (Cavillac 2004: 164). Detrás de esta distinción entre "pícaro" y "atalaya" parece perfilarse, por tanto, una doble vertiente interpretativa, y lo que Mateo Alemán deplora es que su obra se observara desde un modelo reduccionista tendente a valorarlo como un libro de burlas.

Con el fin de alcanzar una panorámica de la literatura picaresca que ofrezca unos límites más precisos, y sin olvidar la problemática referida, resulta pertinente exponer las cinco características que propone Sevilla Arroyo (2001) bajo el epígrafe "La poética de la novela picaresca": 1) novelistas inexpertos, 2) compromiso ideológico, 3) historias de antihéroes, 4) pseudoautobiografía y 5) diseño dialogístico; pues, como el propio autor indica, por resbaladizo que resulte, ese conjunto de rasgos que la definen tiene que existir, de lo contrario, no existiría el propio género; por ello, ofrece a modo puramente ilustrativo esta serie de directrices globales que hubieron de configurar las novelas editadas en el volumen que presenta, entre las que se incluyen *La pícaro Justina*, *El coloquio de los perros*, *Marcos de Obregón*, *Don Gregorio Guadaña* y *Periquillo el de las gallineras*.

En relación con el primer aspecto –novelistas inexpertos– cabe señalar que la mayor parte de los autores acogidos a la literatura picaresca no presentan experiencia como novelistas; son, por el contrario, figuras que incurren en la literatura de forma esporádica, de lo que se deduce que no fueron llevados por la renovación genérica experimental, sino que se vieron atraídos probablemente por sus temas, así como por la adaptabilidad de su esquema novelesco. No debe extrañar, por tanto, que muchos de estos autores exploraran el género por motivos ideológicos o sociales más que literarios como se observa en *Marcos de Obregón* o *Estebanillo González*.

En segundo lugar, en cuanto al compromiso ideológico, es preciso destacar que los autores procedían de diversos estratos sociales tan heterogéneos como comprometidos ideológicamente. Sevilla Arroyo se refiere en este sentido a conversos de clase media, como Mateo Alemán; también a nobles de distinto pelaje, entre los que se encuentran Quevedo, Espinel y Barbadillo; profesionales integrados, en el caso de López de Úbeda y Alcalá-Yáñez; o exiliados, como Luna y Enríquez. Asimismo, prácticamente todos cultivaron la "autobiografía del pícaro" desde su particular postura ideológica imponiéndole una marcada impronta satírica que se hace necesario aceptar como rasgo diferencial de su poética.

En lo concerniente al tercer aspecto –historias de antihéroes– resulta pertinente llamar la atención sobre la condición antiheroica de los pícaros en contraposición con las series idealistas mencionadas anteriormente. Frente a los caballeros míticos o los idílicos pastores, todas las novelas picarescas remiten a las "fortunas y adversidades" de desafortunados, buscavidas y trotamundos que parecen ganarse su protagonismo a fuerza de desventuras, obligados a combatir con su constante adversidad y mostrando en más de un caso una conducta ejemplar. Parece que la mayoría de los autores estaban más interesados en explorar los bajos fondos sociales de los que procedían sus protagonistas y en el determinismo ambiental que los configuraba que en el encanallamiento en sí mismo. La andadura vital de un antihéroe debía consistir, en definitiva, en una larga sucesión "de intentonas fallidas por zafarse de su propia realidad, la cual

solo podía ubicarse en ambientes sórdidos (posadas, ventas, callejuelas, casas miserables, etc.), su medio natural cuando no se colaban, como impostores, en las altas esferas" (Sevilla Arroyo 2001: 13).

En lo que respecta al cuarto aspecto que presenta Sevilla Arroyo –pseudobiografía–, el autor afirma que la novela picaresca debe presentar una morfología propia que la diferencie de otras series para existir como género, y parece que sus cultivadores tuvieron como referente la novela precursora del *Lazarillo de Tormes* obligándose a reproducir al menos de forma parcial las técnicas desplegadas por el autor anónimo. Como ya se ha señalado, esta apropiación se llevó a cabo con poco esmero, pues los escritores, quienes en su mayoría incurrieron en la literatura de forma esporádica, se centraban más en el fondo que en la forma atendiendo prioritariamente a los aspectos ideológicos o sociales. No obstante, aquella forma primigenia del género que se remonta a 1554 parece haber trascendido en el resto de las obras:

... lo único que podemos erigir en rasgo de poética genérica con todo derecho es el "diseño pseudobiográfico". Menos mal que lo hace con tanto vigor como para alzarse en requisito *sine qua non* para incluir a una obra determinada en la nómina de las picarescas, convirtiéndose así en una de las pocas, casi en la única, piedra de toque al respecto. De resultas, para que un relato pueda ser considerado "novela picaresca" tendrá que estar –nos parece a nosotros– escrito en primera persona; si se prefiere: una narración en primera persona no podrá ser admitida como "novela picaresca". (Sevilla Arroyo 2001: 14)

En definitiva, la convención autobiográfica, o pseudobiográfica, pues se trata siempre de vidas fingidas, configuraba la estructura de los textos y en ellos tomaba relevancia la narración en primera persona, además del origen vil, la retrospectiva, el punto de vista único pero dual (dividido en protagonista y narrador), etc. Se planteaba, en resumen, como la narración retrospectiva desde el origen de un desdichado comprometido a referir ante alguien su propio *yo* en un continuo vaivén entre el presente y el pasado.

Finalmente, en relación con el último aspecto señalado –diseño dialogístico–, Sevilla Arroyo se centra en la falta de atención que ha recaído sobre el punto de vista "único y dual" de la picaresca, pues no se ha pasado de dividirlo en la doble perspectiva del protagonista y el narrador. Sin embargo, dicho rasgo definitorio no consiste únicamente en la narración de un pordiosero que le cuenta a alguien las circunstancias configuradoras de su trayectoria vital. Aunque esto ocurre, y constituye un rasgo esencial del género, quien habla debe asumir el papel de "conversador" o "dialogando", confiriendo un espacio de participación más o menos explícito al interlocutor, que puede corresponderse, entre otros, con el destinatario de una epístola, en el caso del *Lazarillo de Tormes*; el receptor de una prédica, como en *Guzmán de Alfarache*; o el oyente de un relato, en *Marcos de Obregón*. De esta forma, el narrador en primera persona se observa en el contexto de un coloquio, por lo que interviene como "conversador", más que como "contador" o "protagonista". Basta con acercarse a los textos para observar esta técnica recurrente a la que se aferran los novelistas para emplearlo a su conveniencia: "Y, porque vea Vuestra Merced a cuánto se extendía el ingenio

deste astuto ciego, contaré un caso de muchos que con él me acaecieron, en el cual me parece dio bien a entender su gran astucia" (*Lazarillo*, I).

Tras esta breve panorámica que ofrece unos paradigmas generales, y con el objetivo de acercarnos a los rasgos picarescos que se observan en la literatura contemporánea, resulta preciso exponer la reflexión que Fernández Urtasun e Iriarte López (2005) plantean sobre la adecuación de aplicar la calificación de picaresca en la narrativa del siglo xx: "Nuestro interés es hacer un primer acercamiento a cuáles son los momentos y las razones que llevan a revitalizar este fenómeno en algunas obras actuales, como ratifica el hecho de que la crítica se siga valiendo de ese término hoy" (714). Las autoras señalan que la crítica se ha centrado fundamentalmente en estudiar los rasgos picarescos que pueden ser reconocidos en las obras actuales. Desde esta perspectiva ofrecen una propuesta interesante Fernando Cabo Aseguinolaza en *El concepto de género y la literatura picaresca* (1992) así como Florencio Sevilla Arroyo en *La novela picaresca española* (2001). Sin embargo, pocos trabajos cuestionan el significado que tiene su pervivencia en la novela contemporánea. Asimismo, añaden que aún no está claro si esta noción se refiere a un modelo propio de la época áurea renacido en la actualidad o si se trata de una forma de exponer un conjunto de fenómenos que se consideran cercanos a aquel tipo de narrativa, y esa es la cuestión que tratan de abordar a través de un repaso por algunas de las principales obras de la narrativa del siglo xx en las que se observan una serie de rasgos definitorios de la novela picaresca.

No obstante, Christopher Eustis (1986) desarrolla una aproximación más precisa a las novelas del siglo xx dividida en tres grados de adaptación de la forma picaresca. En primer lugar, se refiere a aquellas que muestran variaciones cercanas de la forma clásica, pero carentes de alguna característica indispensable en la novela picaresca propiamente dicha (*Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* y *La lucha por la vida* de Pío Baroja, *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela, *Lola, espejo oscuro* de Darío Fernández Flórez...). En segundo lugar, Eustis afirma que se han escrito en España al menos dos novelas contemporáneas que podrían considerarse bajo su criterio como auténticas novelas picarescas (*Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* de Camilo José Cela y *Retablo de picardías: Pasar, lances y malogros del Periquillo Sarmiento* de Manuel Barrios). Finalmente, la tercera categoría consiste en una especie de cajón de sastre donde lo más distintivo es la presencia de elementos picarescos aislados (*El Chiplichandle* y *La vida como es* de Juan Antonio Zunzunegui).

El panorama ofrecido por Fernández Urtasun e Iriarte López (2005) adopta, por su parte, una perspectiva histórica que comienza con el cambio de siglo, donde se inscriben libros tan diferentes como *La busca* (1904) de Pío Baroja o *Los Centauros* (1912) de Ricardo León. En el primer caso, se narra la vida de una serie de personajes que, alrededor de la figura del protagonista, Manuel Alcázar, recuerdan un ambiente, unas aspiraciones y una forma de vida similares a las de los pícaros. Sin embargo, no resulta sencillo distinguir dichas características en una primera lectura. Diferente es el caso de la segunda obra, pues Ricardo León establece desde el prólogo un vínculo explícito al indicarnos que presenta una novela de pícaros. No obstante, también añade que no se trata de los pícaros

de antaño, sino de otros que, viviendo en la época contemporánea, han llevado a la perfección la vida y propósitos de aquellos. En definitiva, ambos escritores recurren a elementos picarescos que vinculan sus obras con la tradición áurea, pero no llegan a configurarse de manera que podamos considerarlas obras picarescas.

Fernández Urtasun e Iriarte López (2005) advierten cambios durante la posguerra. A partir de ahora, los escritores encuentran en la tradición clásica, y concretamente en la picaresca, unos patrones adecuados a la expresión de la dureza que caracteriza su contexto social. El ejemplo más representativo y que ha recibido más atenciones por parte de la crítica lo constituye *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela. Se trata de una narración autobiográfica escrita de forma epistolar donde se refiere la historia de un ser marginal, víctima de un medio hostil, que pretende buscar una justificación a su situación. Aunque efectivamente en la novela de Cela se observan muchos de los motivos de la picaresca adaptados a un contexto histórico más actual, cabe señalar que, a diferencia de las obras clásicas, donde se vislumbra la esperanza de medrar, en esta obra existe un determinismo que elimina dicha posibilidad. Asimismo, Cela publica un poco más adelante *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* (1946), una obra que, pese a su título, se ha topado con reticencias por parte de la crítica para adscribirla a la novela picaresca.

Continuando con la perspectiva histórica de Fernández Urtasun e Iriarte López (2005), resulta preciso hacer referencia a *Lola, espejo oscuro* (1950) de Darío Fernández Flórez, una obra con escasa resonancia actual, pero que supuso un impacto relevante en el panorama literario de la época. El libro narra la historia de Lola –una huérfana cuyo objetivo es medrar sin escrúpulos– a través de un lenguaje que se presta al registro coloquial para describir los aspectos más duros del contexto histórico en el que se inscribe la obra. En definitiva, tras la Guerra Civil se hace necesario hallar nuevas vías de expresión para poner de manifiesto la desesperanza y la desorientación, por lo que Fernández Flórez, así como los demás escritores señalados, tornan la mirada hacia el modelo picaresco y crean personajes en discordancia con lo establecido.

Para completar la aportación de las autoras en relación con la narrativa de posguerra, resulta pertinente tomar en consideración la novela *Mila y Piolín* de Elena Fortún,<sup>2</sup> la cual se inscribe en el marco de la literatura infantil y juvenil española, motivo por el cual ha sido objeto de escasa atención por parte de la crítica, pues, como señala Eva Álvarez Ramos, “La falta de una producción literaria propia, el utilitarismo con el que ha sido explotada y el denostado valor que se le ha dado siempre a esta rama de la literatura ha llegado, incluso, a la anulación o negación de su existencia” (2020: 82). No obstante, esta tendencia parece que comienza a cambiar en las últimas décadas. Autoras como María Jesús Fraga o Nuria Capdevila-Argüelles, que han realizado aportaciones relevantes sobre la obra infantil y juvenil de Fortún, demuestran que los libros destinados a los más jóvenes comienzan a abrirse camino de forma progresiva en la teoría y la crítica literarias.

<sup>2</sup> Para un estudio más profundo sobre *Mila y Piolín*, véase Núñez de la Fuente (2018).

A pesar de la importancia que adquiere Fortún en el panorama de la literatura infantil y juvenil española,<sup>3</sup> el exilio en Argentina tras la victoria franquista la aparta del lugar preeminente que le corresponde. No obstante, cuando en 1948 regresa a España, confía en retomar el éxito literario con la creación de un nuevo personaje infantil. Celia, su personaje más célebre, ya tiene veinte años literarios y se retira, pero Fortún continúa con las aventuras de los hermanos Gálvez a través de *Mila y Piolín* (1949), donde presenta un contexto social radicalmente distinto al de los libros previos al exilio.

Cuando la escritora regresa a España, se encuentra con un país irreconocible, por lo que “la autora y su nuevo personaje solo podrán soportar el desarraigo, el abandono y la soledad creando un mundo irreal, gracias al cual es posible enfrentarse a la amarga realidad” (Fraga 2015: 12). Asimismo, el conjunto de características que configuran a Mila, la nueva protagonista infantil, la acercan en gran medida a los personajes de la tradición picaresca, por lo que cabría tomar como referencia para su estudio *El niño-pícaro literario de los siglos de oro* (1988) de Antonio Gómez Yebra. Fraga (2015) advierte esta semejanza y expone una serie de rasgos que equiparan a la hermana de Celia con el personaje del pícaro:

Frecuentes episodios de mendicidad, ingenio para sortear las situaciones adversas (rozando la inmoralidad: pequeños hurtos, mentiras...), hambre, episodios de soledad y abandono familiar, inmersión en un mundo hostil [...] libertad como máxima, dialéctica y dotes para convencer... Mila reúne también en su persona varias cualidades que definen a la pícaro clásica española: juventud, belleza, espontaneidad, desenvoltura... Igualmente, en los orígenes de la niña se evidencian muchos puntos de contacto con los del pícaro: muerte temprana de la madre, huida de la casa familiar, guerra, traslado a un albergue, evacuación, constantes viajes. (Fraga 2015: 21)

Más adelante, hacia los años 80, se constata una renovación del género en un contexto histórico y literario ya diferente. Tal vez lo más representativo de esta época sea la combinación de elementos picarescos con otros géneros narrativos. Fernández Urtasun e Iriarte López (2005) llaman la atención, en este sentido, sobre *El misterio de la cripta embrujada* (1978) de Eduardo Mendoza. Se trata de una autobiografía en primera persona que narra las andanzas de un delincuente al que la policía saca del sanatorio para que colabore en el descubrimiento de un crimen. Aunque la estructura y el argumento se corresponden con los de una novela policiaca, el estilo, el lenguaje y la concepción del mundo del personaje evocan la narrativa picaresca. Es decir, la novela de Mendoza se observa como una mezcla de géneros donde la tradición adquiere un peso relevante. Otros ejemplos significativos al respecto los constituyen *Cabrera* (1981) de Jesús Fernández Santos y *Trilogía de Madrid* (1984) de Francisco Umbral. La primera obra se trata de una novela de carácter histórico cuya acción se desarrolla en la época de la invasión napoleónica. Muy distinto es el segundo ejemplo, donde Umbral

<sup>3</sup> El libro infantil *Antón Retaco* de María Luisa Gfaell (1918-1978) también revela huellas de la tradición picaresca.

presenta sus "memorias literarias", lo que puede llevar a pensar que se trata de una autobiografía histórica y no ficcional; sin embargo, esta obra se sitúa en el límite entre la historia y la ficción.

La narrativa finisecular presenta, en definitiva, características de la tradición picaresca que tampoco pretenden recuperar el género, y en este caso responden a los parámetros de la posmodernidad. Observar los textos desde esta perspectiva implica tener en cuenta una continua reinterpretación junto con una libre utilización de géneros y referencias intertextuales que pueden llegar a combinarse y confundirse. Hacia los años 80, estas asociaciones se establecen con los géneros más populares del momento, como la novela histórica, policiaca o biográfica; por tanto, la tradición picaresca se revela como un modelo válido en un momento de cuestionamiento del canon establecido:

Permite expresar muchas de las inquietudes actuales como el fragmentarismo, la inseguridad, la necesidad de justificación o el subjetivismo. Por otro lado, sigue manteniendo el carácter de testimonio y denuncia desde el punto de vista de quien se siente ajeno al modelo imperante. Es la voz del marginado, del excluido, o lo que es lo mismo, del antihéroe, del pícaro. Si en la época de la posguerra nos hace ver el desencanto de una realidad particularmente cruda y perentoria, en la posmodernidad es una mirada que refleja un desencanto de carácter más intelectual. (Fernández Urtasun e Iriarte López 2005: 722)

En resumen, esta panorámica a lo largo del siglo xx demuestra que la picaresca continúa siendo funcional, es decir, presenta una capacidad de readaptación que se erige como uno de sus valores más significativos, pues posibilita su pervivencia a través de los siglos. No obstante, el género no solo ha trascendido en el tiempo, sino que se observa en diferentes puntos de la geografía. Como señala Rocío Rodríguez Ferrer (2011: 10), "ya desde inicios de la novela moderna hispanoamericana, con obras como *El Periquillo Sarniento*, nos encontramos con relatos que revelan un particular anclaje en el molde narrativo de la picaresca". La autora hace referencia, además, al final abierto de la *Historia de la vida del Buscón Don Pablos*, donde Quevedo anuncia al lector "determiné, consultándolo primero con la Grajal, de pasarme a Indias con ella, a ver si el mundano mundo y tierra mejoraría mi suerte. Y fueme peor [...], pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres" (en Rodríguez Ferrer 2011: 10). De esta forma, el escritor hacía referencia al viaje de la picaresca a América para que se asentasen en las nuevas tierras los descendientes de una particular estirpe iniciada tiempo atrás por el *Lazarillo de Tormes*. No debe resultar extraño este vínculo si tenemos en cuenta que la literatura hispanoamericana se ha caracterizado desde sus comienzos por un marcado tono de protesta en el que los motivos psicosociales constituyen una de sus constantes. En este contexto parece lógico que una forma literaria proclive a la continua actualización, cuya voz narrativa se sitúa en el lugar de la marginalidad y la subordinación, reaparezca en América con nuevas señas de identidad y revistiendo sus propias particularidades temporales y territoriales.

En el caso concreto de *El Periquillo Sarniento* (1816), del escritor mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi, Carmen Ruiz Barrionuevo (2008: 38)

señala que la novela "se enraíza en una tradición picaresca que tiene en cuenta para afirmarla o negarla, así como se demuestra el conocimiento de la obra de Cervantes; el mismo título nos hace pensar en *El Periquillo el de las Gallineras* (1688) del Francisco Santos". Aunque la autora alude a la influencia de las obras españolas en la novela de Lizardi, también toma en consideración otras obras americanas en las que se observan motivos y elementos picarescos como *El sueño de sueños* (principios del siglo XIX) de José Mariano Acosta Enríquez, donde aparece por primera vez el personaje del lépero, o pícaro mexicano. Dentro de la evolución de lo picaresco, Ruiz Barrionuevo también llama la atención sobre los versos de Mateo Rosas de Oquendo, *El carnero* (escrita entre 1636 y 1638) de Juan Rodríguez Freyle, los *Infortunios de Alonso Ramírez* (1690) de Carlos de Sigüenza y Góngora, así como determinados recursos narrativos del *Lazarillo de ciegos caminantes* (1773) de Alonso Carrió de la Vandra. Podemos hablar, por tanto, de una evolución de la picaresca que a comienzos del siglo XIX no se presenta con los mismos planteamientos que en las épocas precedentes: "la picaresca de Lizardi había de ser una picaresca marcada por el ideario de Rousseau y por el espíritu que difunde la Revolución francesa, a lo que se suma el creciente sentimiento de independentismo" (Ruiz Barrionuevo 2008: 39). Observamos, en definitiva, que el escritor actualizó a su conveniencia un molde picaresco con antecedentes españoles e hispanoamericanos y lo hizo apto para expresar nuevas realidades.

Finalmente, es preciso señalar que en este entrecruzamiento de reminiscencia y transformación de la tradición áurea, y ya avanzado el siglo XX, también tendría cabida, como señala Rodríguez Ferrer (2011), la novela *Patas de perro* (1965) del escritor chileno Carlos Droguett, pues en ella se observan, entre otros aspectos, un individuo rechazado por la sociedad y destinado al deshonor, un relato retrospectivo, viajes constantes, cierta estructura episódica y una galería de personajes sociales que en diversas ocasiones pretenden ejercer influencia sobre el protagonista. Asimismo, la autora llama la atención sobre el hecho de que pese a irrumpir en pleno *boom* hispanoamericano, cuyos integrantes tomaban fundamentalmente como referencia las vanguardias europeas y norteamericanas, la obra del escritor chileno se asentase sobre un esquema clásico heredado de la tradición española.

## 2. RESUMEN DE *LA HISTORIA DE MIS DIENTES*

La novela de Luiselli está protagonizada por un cantador de subastas llamado Gustavo Sánchez Sánchez, al que todos conocen con el nombre de Carretera. Desde el inicio, este narrador en primera persona anuncia que va a contar la historia de sus dientes, haciendo así referencia al título del libro, y añade que se trata de su carta familiar a la posteridad. Tras esta breve presentación, Carretera refiere al lector algunas características de su tío Venustiano Sánchez Fuentes con el propósito de dar testimonio de las particularidades hereditarias que han conformado su personalidad.

La presentación de su origen se completa a través de un breve recorrido por la historia de su nacimiento y algunas referencias a su infancia, cuando sus

padres aún vivían. Explica que nació con cuatro dientes prematuros y el cuerpo cubierto por una fina capa de vello negro. Su padre pensó al verle que a su verdadero hijo se lo había llevado la mujer que acababa de dar a luz en el cuarto de al lado, y trató por todos los medios de devolverle a la enfermera con todo tipo de pretextos. Sin embargo, su madre le recibió en brazos desde el primer momento: "Mamá estaba entrenada para asumir la porquería como destino, papá no" (2014a: 20). A pesar de todo, Carretera se sentía afortunado, pues la fealdad, como decía su otro tío, Everardo López Sánchez, forja carácter.

Otro aspecto que continuó determinando la personalidad de Carretera durante su infancia se corresponde con las uñas recias, ásperas y negras de su padre, quien acostumbraba a arrancárselas y escupirlas. Las uñas salían disparadas y caían en el cuaderno de tareas del hijo. Cuando reunía cierta cantidad, las guardaba en el bolsillo de su pantalón y llegó a tener una colección tan grande que llenó varios sobres de uñas a lo largo de la infancia.

El primer trabajo que tuvo fue en el puesto de periódicos de Rubén Darío.<sup>4</sup> Por aquel entonces contaba con ocho años y ya se le habían caído todos los dientes de leche, los cuales fueron reemplazados por otros, anchos como paletones y apuntando cada uno en una dirección distinta. Gracias a este trabajo, Carretera conoció a Azul, la mujer de Rubén Darío, que tenía un ligero retraso mental y fue su primera amiga, pese a que le llevara más de veinte años. Su marido la tenía encerrada en casa y solía enviar al niño a las once de la mañana para ver qué estaba haciendo: "Azul casi siempre estaba echada en la cama en paños menores, con el Sr. Unamuno frotándose encima" (2014a: 22), y Carretera, al regresar al trabajo, la cubría inventándose alguna actividad inocente.

Tras cursar la primaria, la secundaria y la preparatoria con buenas calificaciones, consiguió trabajo como guardia privado en una fábrica de jugos en Vía Morelos, donde permaneció durante diecinueve años. Pero un día cualquiera cambió su suerte. Al Operador de Pasteurización le dio un ataque de pánico mientras atendía a un mensajero, y Carretera consiguió tranquilizarlo. Al día siguiente, el gerente de la fábrica decidió que a partir de ese momento dejaría de ser guardia privado y se dedicaría al Manejo de Crisis Personal de la empresa. Sin embargo, algunos empleados de la fábrica comenzaron a quejarse de su situación de privilegio, por lo que finalmente se dispuso que Carretera tomara cursos especializados para mantenerse ocupado y adquirir habilidades que le permitieran tratar las crisis periódicas del personal.

De esta forma, Carretera comenzó a viajar a lo largo y ancho de la República y hasta del Continente convirtiéndose en un coleccionista de cursos de todo tipo: Primeros Auxilios, Control de Ansiedad, Photoshop, Nuevas Masculini-

---

<sup>4</sup> Lorena Amaro Castro (2017) hace referencia a las críticas que ha recibido Luiselli por crear una novela donde los personajes llevan el nombre de grandes clásicos y personalidades del mundo de la cultura y la literatura sin un objetivo claro. No obstante, la autora señala que la inclusión de nombres conocidos tiene que ver con el deseo posmoderno 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?*, donde este plantea que el del autor no es cualquier nombre propio: cumple una función singular, que puede ser la de servir como punto de intersección entre vida y escritura" (2017: 15).

dades, etc. Fue una época de oro cuyo final comenzó con un curso en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de México impartido por la hija del gerente. Se trataba de un taller de danza en el que conoció a la Flaca, con quien se casaría unos meses más tarde y tendría un hijo al que llamarían Ratzinger Sánchez Tostado. A partir de entonces decidió dejar su trabajo en la fábrica de jugos para no desperdiciar su talento natural como bailarín de danza contemporánea.

A pesar del esfuerzo, Carretera no consiguió abrirse camino como bailarín, por lo que trabajó como masajista, mecánico de bicicletas y vendedor de helados, pero nada le duraba más de dos o tres semanas. Sin embargo, el destino daría un giro inesperado para el protagonista. Cuando Ratzinger ya gateaba, Carretera invitó a comer a Joselito Vasconcelos, el de Servicio a Clientes de la fábrica, quien le contó que se había encontrado hacía unos días con Hochimín, el guardia de reemplazo. Lo había visto vestido con un traje muy caro y en compañía de una mujer muy atractiva, pues había triunfado haciéndose cantador de subastas. Alentado por la envidia que había intentado disimular ante Joselito Vasconcelos, al día siguiente Carretera comenzó a recorrer las calles en busca de algún letrero que anunciara cualquier aspecto relacionado con las subastas. Tras varias horas, entró en un local de comida coreana, y fue entonces cuando sus ojos fueron a parar sobre un cartel que le pareció el llamado a su destino.

De esta forma, Carretera comenzó un curso intensivo de iniciación al arte de la subasta y aprendió que había cuatro tipos de subastadores: circulares, elípticos, parabólicos e hiperbólicos. Con el tiempo, desarrolló y añadió una categoría más, la subasta alegórica, aunque no la puso en práctica hasta varios años más tarde. Uno de los primeros proyectos que llevó a cabo fue organizar una subasta privada en casa, y con lo que ganó consiguió pagar el primer mes de alquiler de dos departamentos separados: uno para él y otro para la Flaca. Después continuó casándose y divorciándose, y aunque llegó un momento en el que paró de contar mujeres, las subastas y los viajes no parecían llegar a su fin. Podría haber comprado diez departamentos en Miami o en Nueva York, pero prefirió comprarse dos terrenos en Ecatepec para invertir en su propia nación. En uno de los terrenos levantó una casa de tres pisos, y decidió poner un bodegón en el colindante para ir guardando todos los objetos que iba adquiriendo en sus viajes por el mundo. Además, enfrente del bodegón, construyó su casa de subastas con el objetivo de conectar algún día los dos espacios mediante un puente colgante.

Sin embargo, fue un domingo por la noche cuando llegó de forma inesperada el final de esa larga lucha contra la infamia en la cual nació y creció. Acudió a una subasta con unos colegas sin demasiado entusiasmo, pues no tenía intención de adquirir ningún objeto. No obstante, fue en aquel cantabar de Little Havana donde encontró sus nuevos dientes. En una pequeña caja de vidrio que el subastador sostenía en alto reposaba la dentadura de la mismísima Marilyn Monroe, y aunque varias damas venidas a menos y un hombre gordo y pasado de moda los codiciaron, Carretera se obstinó y se llevó los dientes, sus dientes.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> El deseo de Carretera por poseer los dientes de Marilyn Monroe y su consiguiente extracción

En cuanto regresó a México, aquella dentadura de la Venus de la pantalla grande fue trasplantada a su boca por el doctor Luis Felipe Fabre, y desde aquel momento no pudo dejar de sonreír: “Mi cuerpo flaco y desgarbado, así como mi vida un poco ingrátida, habían adquirido un aplomo importante con mis nuevos dientes. Mi suerte no tenía parangón, mi vida era un poema, y estaba seguro de que alguien un día iba a escribir el hermoso relato de mi autobiografía dental” (2014a: 37).

Más adelante, el párroco de la iglesia de Santa Apolonia visitó a Carretera para explicarle que su iglesia estaba en recesión económica por la crisis mundial y necesitaba de forma urgente sus servicios de subastador con los ancianos que acudían a misa. Aunque llevaba bastante tiempo sin subastar, y hasta había dejado de viajar, pues en los últimos tiempos se había dedicado a coleccionar objetos que el azar le deparaba, aceptó el plan del padre Luigi. Tras reflexionar durante algunos días, el protagonista decidió que subastaría entre los feligreses una serie de dentaduras que habían pertenecido a una serie de hombres y mujeres infames, pero geniales a su manera.

El párroco le advirtió que su hijo Ratzinger, a quien no había vuelto a ver desde que se separó de la Flaca, estaría presente durante la subasta, lo que le intranquilizó en gran medida. Detrás del púlpito, al que ascendió con irresolución, se encontraba su colección de dentaduras alineada sobre una mesa de aluminio. Respiró hondo y comenzó a presentar las valiosas piezas. Sobre todos sus dueños –entre los que se encontraban Platón, Agustín de Hipona, Petrarca, Rousseau y Virginia Woolf– recaía el estigma de parásitos sociales. Muchos presentaban demencia, megalomanía, melancolía y otros padecimientos, pero eran al mismo tiempo almas geniales y hondas.

Finalmente, llevado por el entusiasmo que le poseía, se subastó a sí mismo. A partir de ahí, no recuerda bien lo que sucedió. No estaba seguro del tiempo que había pasado cuando se despertó acostado sobre una superficie fría y dura sudando copiosamente por las sientes. Lo último que recordaba después de la subasta era haber salido a la calle de la mano de su hijo. Aún en estado de duermevela, se pasó la lengua por el paladar y observó que sus dientes, monumentos a su persona, habían desaparecido. Después miró a su alrededor y enfrente distinguió un payaso de dimensiones sobrehumanas proyectado sobre una pantalla.<sup>6</sup> Pensó que había ingresado al infierno, aunque la otra opción, la de que había sido secuestrado, se le antojó mucho más ominosa. A continuación,

---

por parte de los siniestros doctores Alex y Lute Smiths evocan la literatura de tradición gótica. El escritor estadounidense Edgar Allan Poe (1809-1849) publica en 1835 un cuento de terror titulado “Berenice” en el que el protagonista se obsesiona con los dientes de su prima y prometida. Finalmente, este protagonista se descubre cubierto de barro y sangre y “rodaron algunos instrumentos de cirugía dental, mezclados con treinta y dos objetos pequeños, blancos, marfilinos, que se desparramaron por el piso” (Poe 2007: 302).

<sup>6</sup> El recurso narrativo de los payasos y el protagonismo que adquieren las dentaduras vinculan en cierta medida la obra de Luiselli con los géneros narrativos de lo insólito. En el documental *La ciencia del miedo* (2020), la socióloga Margee Kerr afirma que los payasos pueden resultar aterradores; tienen mucho más en común con criaturas monstruosas que con personajes divertidos porque la pintura de la cara no deja leer con claridad sus expresiones faciales, por lo que no se sabe lo que piensan ni lo que van a hacer, y de ahí surge la disonancia.

entornó la cabeza hacia la derecha y se le presentó otra imagen de payaso de las mismas proporciones. También a la izquierda percibió una figura de semejantes características. Asimismo, comenzó a brotar desde el techo una voz sosegada y lenta que se dirigía a Carretera de forma parsimoniosa y arrogante con el nombre de Fanciouille, lo cual provocó en su ánimo un estado de profundo desasosiego, pues consideraba que no había ser humano más ominoso que uno vestido de payaso, ya que siempre había temido convertirse en uno. Más tarde apareció la voz ventrílocua de un cuarto payaso que mostraba un siniestro rostro pintado de rojo y negro; sin embargo, Carretera reaccionó con desenvoltura dirigiéndose a él por el nombre de su hijo, quien había organizado la siniestra escena de los payasos para humillarlo y torturarlo emocionalmente.

Una mañana, sin saber la hora exacta, consiguió salir a la calle. El único local que había abierto a esas horas era la lonchería Las Explicaciones, donde conoció a un joven llamado Roberto Bálsar que se ganaba la vida como guía turístico,<sup>7</sup> aunque su vocación era ser escritor. De esta forma, Carretera encontró a la persona que habría de escribir su biografía dental y quien al final de la novela se erige, por tanto, como nuevo narrador que ofrece una perspectiva diferente de la trayectoria vital del protagonista. El joven Bálsar explica que Carretera estaba enfermo y débil cuando le conoció. El día anterior a su encuentro, había sido adquirido en una subasta por su hijo, pero no se sabe con exactitud qué sucedió a partir de ese momento. Una versión cuenta que Ratzinger le administró estupefacientes y cuando cayó en un sueño profundo lo llevó a un depósito dental donde los doctores Alex y Lute Smiths le extrajeron una preciosa dentadura. Otra versión dice que, tras la subasta, padre e hijo se fueron a una cantina y durante una borrachera, mientras Ratzinger trataba de meter a su padre en el coche, Carretera se golpeó tantas veces con el asfalto que perdió su dentadura.

Cuando Carretera logró salir de aquel cuarto de fantasmas, como él denominaba a la instalación donde Ratzinger lo torturó con las imágenes y las voces de los payasos, se marchó en bicicleta por la mítica calle Sonora Oriente. Fue entonces cuando sus destinos se cruzaron y le convenció de escribir su biografía dental a cambio de asilo: "Por ahora nomás escribes mi autobiografía dental. Nada largo ni complicado, ni que fuera yo un periquillo sarniento" (2014a: 98). Durante ese tiempo, Bálsar supo que Carretera descubrió la vocación de subastador cuando llevaba un par de años viviendo con la Flaca, quien lo abandonó cuando hizo un viaje a Estados Unidos para perfeccionar sus habilidades. A pesar de toda su preparación y talento para el arte de la subasta, tuvo poco éxito cuando regresó a México. Se endeudó para comprar un pequeño terreno en su barrio natal en donde construyó una casa apenas habitable. Junto a la casa, levantó una choza sobre la que colocó un rótulo con la leyenda "Casa de Subastas Oklahoma-Van Dyke", y permaneció prácticamente encerrado durante los siguientes veinte años. Solo salía a comprar latas de comida en la esquina y diversos objetos en el depósito de chatarra, por lo que un experto en psicología social aventuró la teoría de que Carretera sufría el síndrome de Diógenes.

<sup>7</sup> Se trata de una remisión al escritor Robert Walser en cuya obra la figura del *flâneur* es central.

Pasó el tiempo y un día, un vecino conocido como el Perro se puso en contacto con el padre Luigi para avisarle de que Carretera estaba en las últimas y su muerte era cuestión de días. De esta forma, el párroco vio la oportunidad de matar dos pájaros de un tiro: salvar un alma y recaudar fondos. Esa misma tarde, decidió llamar a Ratzinger para decirle que si quería conocer a su padre biológico tendría una última oportunidad el próximo domingo.

En cuanto a la dentadura desaparecida, Carretera se mostró perseverante. Una tarde se presentó en el consultorio de los doctores Alex y Lute, quienes le reconocieron de inmediato y aprovecharon el gancho de la ocasión. Le dijeron que no tenían esa dentadura que buscaba porque se la llevó un joven para suabastarla. Sin embargo, Lute sacó del refrigerador una caja de cristal que contenía la dentadura del escritor Samuel Pickwick e intentó vendérsela por seiscientos mil pesos, sin contar los gastos de la operación y la anestesia. Carretera no se dio por vencido. Optó por comprar un arma de fuego para poner fin a la vida de los doctores y adquirir gratis su dentadura de reemplazo. Cuando la policía realizó las oportunas investigaciones, descubrió los numerosos delitos que los doctores habían cometido y prefirió dejar las cosas como estaban. Desde entonces, Carretera no dejó jamás su dentadura en manos de nadie y decidió llevarla semipuesta, lo que no le impidió recuperar su autoestima y fuerza vital.<sup>8</sup> De hecho, con los meses, comenzó a aprovechar los momentos en que se le desajustaba un poco para quitársela completamente. La tomaba entre los dedos, como si fueran castañuelas, y dependiendo de la ocasión, la ponía a hablar, cantar o narrar historias fascinantes. Esta habilidad pronto se convirtió en un exitoso espectáculo que llevó a cabo cada noche hasta que murió de un ataque al corazón en el Motel Villas Morelos.

### 3. HUELLAS DE LA TRADICIÓN PICARESCA EN *LA HISTORIA DE MIS DIENTES*

La novela de Luiselli adopta la narración en primera persona a través de la voz del protagonista, quien presenta al lector una perspectiva ambigua de los acontecimientos. No obstante, al final del libro, un nuevo narrador elegido por el propio Carretera –el joven Roberto Bálser– le toma el relevo para mostrar una versión distinta de los hechos revestida de la relativa objetividad que otorga en este caso la narración en tercera persona. Asimismo, en diferentes momentos del libro, el cantador de subastas hace referencia a su historia como biografía, autobiografía o carta familiar a la posteridad.<sup>9</sup> Esta serie de elementos narrativos revelan, en mayor o menor medida, una conexión intertextual con la picaresca, así como con una tradición literaria más amplia en la que se inscribe y con la

---

<sup>8</sup> Juan Eduardo Cirlo señala en su *Diccionario de símbolos* que, según la idea gnóstica sobre los dientes, procedente de Leisegang (*La Gnose*), estas piezas “constituyen las almenas, el muro y defensa del hombre interior, en el aspecto energético material, como la mirada y los ojos en el sentido espiritual. De ahí el simbolismo negativo de la caída de los dientes o su fractura” (2018: 174).

<sup>9</sup> Lorena Amaro Castro (2017) se refiere a *La historia de mis dientes* como “fábula biográfica”, pues constituye un modo de discurso ficcional y biográfico al mismo tiempo donde se narra la vida de un personaje de ficción de acuerdo con algunas convenciones propias del género literario o histórico de la biografía buscando fijar una historia ejemplar (de ahí la noción de “fábula”, que hace referencia tanto a la ficción como al didactismo de las fábulas tradicionales).

que mantiene un diálogo constante, pues, como se ha advertido en las páginas anteriores, no presenta unos límites definatorios precisos.

Para abordar el análisis de las formas narrativas señaladas –subjetividad del narrador en primera persona y autobiografía– como huellas de la tradición picaresca en *La historia de mis dientes*, resulta adecuado tomar como referencia el trabajo de Alicia Yllera “La autobiografía como género renovador de la novela: *Lazarillo, Guzmán, Robinson, Moll Flanders, Marianne y Manon*” (1981). Aunque la autora no pretende dar una explicación única del yo en las obras que analiza, considera posible que:

... en un momento de total desprecio por la novela, los autores recurrieran a la forma autobiográfica en busca de una mayor impresión de veracidad, al mismo tiempo que introducían un contenido nuevo en sus obras que presentan como rasgo común el ser la más baja o trivial realidad. De este modo la forma autobiográfica contribuyó decisivamente a la creación de la novela moderna. (Yllera 1981: 169)

Es decir, el *Lazarillo* e incluso el *Guzmán*, así como las obras de Defoe, Prévost y Marivaux a las que Yllera alude en el título, nacen en un contexto de desprecio hacia la novela, lo que promueve que los autores recurran a la primera persona como forma narrativa aparentemente más verídica. En el siglo xvi español, los erasmistas más estrictos, como Luis Vives, condenan toda obra de ficción. Otros más moderados, como Juan Valdés, reprueban las novelas de caballerías, contra las que también se pronunciaron las Cortes de Valladolid en 1555. En definitiva, en un momento de desprestigio de la novela, los autores optan por narrar aspectos más próximos a la realidad cotidiana a través de procedimientos que permitan crear la ilusión al lector de que se encuentra ante un relato verídico: correspondencia encontrada, memorias, autobiografías, etc. De esta forma, el relato autobiográfico se convierte en uno de los principales medios empleados y, por ende, en principio renovador de la novela.

Yllera (1981) señala que a partir del siglo xvi el yo es una constante tanto la novela utópica como la novela picaresca, y aunque es excesivo afirmar que el Renacimiento descubre el yo, sí cabría afirmar que le confirió un nuevo auge. Al introducirse en la ficción, la crónica se va quedando atrás y el relato de la vida propia comienza a abrirse camino a través de la autobiografía y las memorias. El yo contribuye así a dotar de verosimilitud a estas obras, pues permite narrar los hechos que solo el protagonista puede conocer. La tercera persona era, por el contrario, la forma prevalente en la Antigüedad y en la Edad Media, pues los héroes prodigiosos y los desdichados amantes merecían un cronista que legase su historia a la posteridad. Sin embargo, las aventuras y desventuras de los pícaros, pordioseros y buscavidas no podían ser objeto del mismo tratamiento. Solo Lázaro podía narrar su vida, pues ningún autor ofrecería como crónica tales menudencias: “Un Amadís narrando sus hazañas en primera persona habría parecido un insoportable fanfarrón. Pero nadie en la época podía imaginar a un ‘cronista’ contándonos con la seriedad que requiere las ‘niñerías’ o ‘nonadas’ de Lázaro” (Yllera 1981: 178).

Aunque la narración en primera persona permite referir los hechos y sentimientos que solo el protagonista conoce, también es obvio que esta forma narrativa puede prestarse a una visión del mundo dudosa o ambigua. Si nos situamos de nuevo en Lázaro, llegamos a la conclusión de que solo él podría finalizar su historia aludiendo a su prosperidad y buena fortuna; es decir, se observa una perspectiva que contrasta con la del lector, quien percibe una visión diferente y lo hace al mismo tiempo más indulgente ante los yerros del personaje.

En el caso de *La historia de mis dientes*, se observa que prácticamente a lo largo de todo el relato la narración en primera persona se corresponde con la voz del protagonista, quien ofrece, no obstante, una percepción dudosa de los hechos. Los éxitos de los que hace gala Carretera se desvelan al final del libro, en la biografía que escribe Roberto Bálsar, como las adversidades de un personaje que vive en los límites de la marginalidad. Si Carretera considera que ganó una fortuna y de esta forma pudo construir una casa de tres pisos con un bodegón colindante para guardar todos los objetos que iba adquiriendo en sus viajes por el mundo, su biógrafo advierte que se endeudó para comprar un pequeño terreno donde construyó una casa apenas habitable y una choza que sería su casa de subastas. El joven Bálsar señala, asimismo, que permaneció prácticamente encerrado durante las siguientes décadas, y que solo salía para comprar latas de comida y chatarra, lo que pone de manifiesto que el subastador padecía el síndrome de Diógenes. Por tanto, al igual que Lázaro, solamente Carretera podía hacer referencia a su prosperidad y buena fortuna.

No obstante, la narración del biógrafo, aunque desvela un punto de vista diferente, adopta un estilo en tercera persona que evoca las hazañas de los héroes de la Antigüedad y la Edad Media que merecían legar su historia a la posteridad. De esta manera, el texto presenta una perspectiva bifronte que permite, por un lado, mostrar la vida de Carretera de forma objetiva, y dotarla al mismo tiempo de cierto grado de ambigüedad mediante las consideraciones personales del biógrafo, quien, además de imitar el contenido de las epopeyas, probablemente observa a Carretera desde el afecto y la indulgencia. Los dos puntos de vista que ofrece el biógrafo presentan de esta forma un contraste que desemboca en la ironía: "Empecé a escribir la autobiografía dental del mayor héroe de nuestro barrio hace casi un año. Carretera fue uno de esos espíritus enormes, eternos" (2014a: 108); "Todavía hoy, hay personas que creen verlo pasar de reojo, como bólido, gravitando hacia alguna parte [...]. Otras dicen que, algunas mañanas, en las primeras horas del día, se le puede ver en la cima de alguno de los cerros que delimitan la cuenca acomalada de esta tierra baldía" (2014a: 108). Se puede observar, por tanto, que las vivencias de Carretera en Ecatepec podrían incluso compararse con las aventuras de Don Quijote en La Mancha, ya que en ambos casos se presentan espacios narrativos desprovistos del carácter legendario que habitan los héroes antiguos o medievales y que sirven de marco para las historias de dos personajes con síntomas de locura. El mismo Roberto Bálsar afirma que "Si existe alguna materialización de la nada, está en Ecatepec de Morelos" (2014a: 108).

En *La historia de mis dientes* se observa, en definitiva, una narración en primera persona a través de la voz narradora de Carretera que evoca el estilo

autobiográfico de la picaresca, y también un relato final en tercera persona que se vincula con la forma narrativa de los cronistas antiguos y medievales que legaban a la posteridad las hazañas de los héroes prodigiosos. Esta doble perspectiva de los hechos no se trata, sin embargo, de un recurso que la autora explore de forma puntual. En su última novela, *Desierto sonoro*, la voz narradora de la protagonista va dando paso de forma progresiva a una serie de textos intercalados –las *Elegías de los niños perdidos*–, y más adelante a la de un personaje infantil de diez años que también presenta una visión diferente de los hechos. Asimismo, *Los ingrátidos* comienza con la voz narradora de la protagonista, y más adelante introduce de forma paulatina la del poeta mexicano Gilberto Owen.

Otro vínculo destacable entre *La historia de mis dientes* y la tradición picaresca se observa en el afán genealógico, para cuyo análisis resulta pertinente tomar como referencia el trabajo “Genealogía del pícaro” (1968-1969) de Gustavo Alfaro. Según este autor, la genealogía en la narrativa áurea, fuera de su significado como parodia del más alto linaje de los caballeros andantes, está relacionada con el carácter de confesión autobiográfica de la novela. Alfaro señala, además, que “a partir del *Guzmán*, los autores ven en la genealogía un medio indispensable para expresar sus nociones de lo que hoy llamaríamos determinismo hereditario” (189), y en su deseo de originalidad varían el parentesco del pícaro, ya sea complicándolo, caricaturizándolo o remontándose varias generaciones atrás. También es habitual que el pícaro nazca en el seno de una familia humilde, sea hijo del pecado o un niño expósito y presente una parentela deshonrosa que en cierto modo explica sus inclinaciones futuras; asimismo, en casi todas las obras, estos datos aparecen al comienzo de la narración. Observamos, en definitiva, que el antihéroe no solo pretende narrarnos su vida, sino también explicárnosla.

En el caso de Lázaro, su nacimiento a orillas del río Tormes se presenta como símbolo de la inestabilidad de su vida; sin embargo, a diferencia de Guzmán y otros pícaros posteriores, no enjuicia directamente a sus progenitores, sino que muestra respeto y afecto por ellos. En relación con su padre, simplemente revela que fue desterrado por hacer unas sangrías en los costales que traían al molino, y que muere al marcharse a una armada contra los moros como acemilero de un caballero. Por aquel entonces, Lázaro tiene ocho años; edad suficiente para tomar nota de la falta de su padre y comprender, más adelante, las relaciones de su madre con el negro de las caballerizas. Asimismo, el ejemplo de ambos es decisivo en la trayectoria vital del protagonista, pues repetirá las ofensas de su padre, y su mujer evocará el amancebamiento de su madre.

Mientras que Lázaro refiere al lector su genealogía en unas breves líneas, Guzmán dedica, por su parte, dos largos capítulos para describirla. A lo largo de varias páginas, el autor se recrea con diversos detalles que presentan al protagonista como hijo del pecado. Vemos, por ejemplo, que su padre daba de qué hablar por emplear productos propios de mujeres como polvillos, hieles y jabonetes. Por otro lado, su madre, y por extensión su ascendencia materna, no reciben mejor tratamiento. Con tales orígenes, Guzmán concluye que su vida no podía ser otra que la de un pecador.

Alfaro (1968-1969) señala que las novelas cuyo protagonista es un anti-pícaro también dedican un espacio a referir los aspectos genealógicos, aunque de forma más breve y con el propósito de demostrar todo lo contrario. Es decir, la conducta ejemplar de estos personajes procede de su buena herencia: "Como no hay nada deshonoroso en ella, no hay lugar para la sátira, y de ahí la brevedad con que se menciona lo genealógico" (195). El autor inscribe bajo esta categoría de anti-pícaros a Marcos de Obregón, nieto de conquistadores e hidalgo empobrecido, quien no se ve obligado por la necesidad a convertirse en pícaro, e insiste, además, en su nobleza y la demuestra a través de la continua moralización y los buenos consejos a sus amos. La genealogía del Periquillo de Francisco Santos también revela, por su parte, el carácter antipicaresco que señala Alfaro, pues el protagonista es un niño expósito hallado por sus padres adoptivos en Nochebuena rodeado de circunstancias que evocan el milagro religioso, y aunque enloquece por las injusticias del mundo, se trata de una locura divina que lo induce a predicar con pasión, pues está convencido de que encarna la Verdad. En definitiva, mientras la genealogía del pícaro determina sus inclinaciones deshonorosas, la conducta de los anti-pícaros, como Marcos de Obregón y Periquillo, está marcada por un origen ejemplar.

Además de los pícaros y los anti-pícaros, Alfaro (1968-1969) hace referencia a los pícaros bufones destacando a Justina, Estebanillo González, el bachiller Trapaza y Gregorio Guadaña como sus principales representantes. Aunque estos personajes se ocupan ampliamente de su genealogía, Alfaro señala que su intención es simplemente la de divertir al lector; es decir, se muestran deseosos de presentarse como hijos de nadie para lanzarse a sus inclinaciones negativas de forma desenfadada y, por tanto, sin la marca dramática que imprime la necesidad.

En cuanto a *La historia de mis dientes*, Luiselli sigue la tradición de las novelas picarescas al comenzar la presentación de Carretera desde su origen. Si en el *Lazarillo* el nacimiento del protagonista a orillas del río Tormes se erige como símbolo de la inestabilidad de su vida, en la obra de la escritora mexicana el futuro de Carretera estará determinado por la fealdad que lo caracteriza al nacer, pues presenta cuatro dientes prematuros y el cuerpo cubierto por una fina de capa de vello negro, lo que produce el rechazo de su padre en cuanto lo ve. Sin embargo, Carretera interpreta paradójicamente sus adversidades como fortunas que determinan la suerte y el buen carácter que lo acompañan en su trayectoria vital. De esta manera, se abre una doble perspectiva que evoca al mismo tiempo las figuras del pícaro y del anti-pícaro que señala Alfaro, y el contraste entre ambas da lugar, asimismo, a cierto carácter bufonesco que se ve reforzado por la charlatanería que manifiesta el cantador de subastas:

Hay hombres con suerte y hay hombres con carisma. Yo tengo un poco de los dos. Mi tío Venustiano Sánchez Fuentes, vendedor de corbatas de calidad italiana, decía que la inteligencia y la belleza se gastan, y que son una carga pesada para quienes las poseen porque perderlas es la más triste y lenta de las muertes en vida. A mí no me afligen esa clase de preocupaciones porque nunca tuve cualidades efímeras. Carretera solo tiene de las permanentes. De

mi tío Venustiano heredé precisamente el carisma y también una corbata elegante, que es lo único que se necesita en esta vida para volverse un hombre de pedigrí. (Luiselli: 2014a: 19)

También resulta significativo que el protagonista haga referencia a lo largo del libro a una serie de parientes que han determinado en mayor o menor medida su forma de ser y actuar en el mundo. Sin embargo, muchas veces se trata de familiares lejanos, lo que evoca, en clave satírica, las gloriosas estirpes de los héroes antiguos o medievales, como se puede observar en el siguiente fragmento, donde incluso presenta a sus parientes con nombres de personajes mitológicos griegos:

Ese chamán de Potrero, señores y señoras, es mi tío, el gran Cadmo Sánchez, hijo de mi tía abuela paterna Telefasa Sánchez. Cuando mi tío Cadmo murió hace unos años, su hijo, mi primo, un imbécil que no merece mayor mención, me llamó por teléfono para decirme que su padre me había dejado una parte de su herencia [...]. Mi tío Cadmo me había dejado, como habrán conjeturado ya para estas alturas, la colección de dientes de grandes infames, que tenía enterrada debajo de un hermoso árbol de mango a las afueras de Potrero. (Luiselli 2014a: 63)

Además del nacimiento de Carretera y las referencias a sus parientes, el libro presenta algunos episodios de la infancia del protagonista marcados por el carácter vil y deshonesto de los adultos que le rodean. En relación con su padre, cabe señalar la indecorosa costumbre de morderse las uñas –recias, ásperas y negras– y escupirlas después. La suerte quería que cayeran sobre el cuaderno de tareas de su hijo, quien las iba coleccionando en varios sobres, de lo que se puede deducir que el futuro de Carretera como coleccionista, o como víctima del síndrome de Diógenes, comienza a forjarse durante este periodo de la infancia. También resulta significativo, en relación con la genealogía, el primer trabajo de Carretera a los ocho años en el puesto de periódicos de Rubén Darío. La relación que se establece entre el niño y su jefe recuerda parcialmente a la de Lázaro con sus amos, pues también está marcada por la vileza del adulto y la mentira justificada del pícaro; es decir, el dueño del puesto le pide al niño que vigile a su mujer a cambio de propina, y el niño la encubre detallando alguna actividad inocente para protegerla.

Tras observar el carácter autobiográfico de *La historia de mis dientes*, así como el peso que adquiere la genealogía en la trayectoria del protagonista, cabe señalar, asimismo, los viajes constantes del antihéroe como elemento narrativo vinculado con la tradición picaresca, para lo que se tomarán como referencia las aportaciones de Luisa Shu-Ying Chang en “El nomadismo del pícaro, vagabundo y viajero. *El Buscón* desde el punto de vista posmoderno” (2008). El objetivo de la autora es observar las posibles relaciones de la literatura viajera contemporánea con la picaresca española, y en concreto con la obra de *El Buscón* de Quevedo; para ello, comienza señalando que los libros de viajes posmodernos suelen enfatizar en la idea del cruce de frontera refiriéndose a la diferencia entre el propio país y el que se visita. Sin embargo, la autora advierte que cuando nos

remontamos a la Edad Media o al Siglo de Oro, ese cruce se refiere al paso de un pueblo a otro, y destaca, en este sentido, la ruta de don Quijote hacia otros lugares peninsulares o el vagabundeo del Lazarillo a través de calles y pueblos en busca de nuevos amos. Por tanto, "cruzar la frontera" no significa solo hacerlo de un lugar propio a otro extranjero, sino también de un sitio conocido a otro desconocido que puede encontrarse dentro del mismo país.

En el caso de *El Buscón*, vemos que Pablos recorre diversas poblaciones como Alcalá de Henares, Rejas, Torrejón, Cercedilla, Las Rozas, etc. Y aunque no se detiene en la descripción de los paisajes, sí alude a las costumbres y el temperamento de las personas ofreciendo una serie de fragmentos inconexos: "Paradójicamente estos fragmentos dispersos sin un principio unificador se convierten en un 'defecto genial' y es en lo que se hace hincapié en los libros de viajes" (Shu-Ying Chang 2008: 145). Asimismo, tanto *El Buscón* como *Rinconete y Cortadillo* de Cervantes constituyen ejemplos bastante distintos de otras novelas picarescas por su optimismo, lo que se erigirá como punto relevante en los libros de viajes posmodernos, donde los viajeros o turistas optan normalmente por una actitud positiva para apreciar todo lo que encuentran a lo largo del recorrido.

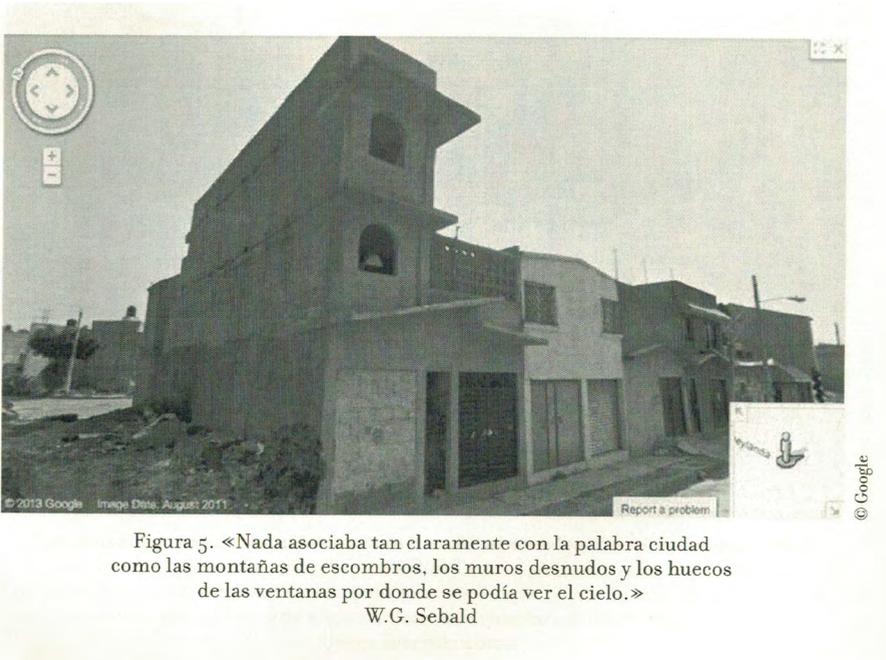
Además del optimismo, en *El Buscón* destaca el humor burlesco e irónico frente a lo visto y vivido, lo que volverá a observarse en los esperpentos de Valle-Inclán o en los apuntes carpetovetónicos de Cela. También cabe notar, en cuanto a la psicología del viajero, su evolución después del proceso del viaje. Es decir, entre la partida y el regreso se producen transformaciones significativas, pues los recuerdos e impresiones que se acumulan a lo largo del viaje se quedarán archivados en la memoria. Por ejemplo, cuando Pablos regresa a Segovia para pedir la herencia a su tío, ya no es el Pablos de antaño, sino uno más maduro y astuto. Asimismo, el Lazarillo, a medida que pasa el tiempo, acumula experiencia y se comporta de forma más cautelosa. El crecimiento del protagonista se podría comparar, por tanto, con el *bildungsroman* alemán del siglo XIX, es decir, con el género de la novela de formación o aprendizaje que relata la transición de la infancia a la vida adulta del protagonista, y cuyo término fue acuñado en 1819 por el filólogo Johann Karl Simon Morgenstern.

En el caso de Valeria Luiselli, Garí Barceló (2021: 106) advierte que *Papeles falsos*, *Los ingrátidos* y *La historia de mis dientes* constituyen el primer arco de textos donde "el movimiento, a través de la figura del paseante y de un proyecto de escritura fantasmático, que tiende a la disgregación y a la fragmentación del espacio genérico, se convierte en seña identitaria de la narrativa de la autora". Asimismo, Oliver (2019: 14) considera que, en *Papeles falsos*, la escritura se presenta "como la búsqueda de una identidad que, a lo largo de los paseos a pie y en bicicleta por Venecia y Ciudad de México, divaga en torno a la memoria de un paisaje urbano que se construye gracias al desplazamiento y al imaginario literario de la ciudad".

Al poner el foco sobre *La historia de mis dientes*, se observa que los constantes viajes de Carretera a través de diferentes países constituyen un factor relevante para la configuración del personaje y, desde su punto de vista, también para adquirir formación como cantador de subastas. Sin embargo, los escasos

recorridos que realiza por las calles cuando abandona los viajes también se presentan como un elemento narrativo significativo en relación con sus movimientos en el espacio, pues, además de caracterizar al antihéroe, trascienden después de su muerte gracias al tour que configura Roberto Bálsar en su honor, como se puede observar finalmente en la biografía que relata, y del cual se incluye a modo de anexo una serie de dieciocho fotografías que ilustran los principales lugares que frecuentó. El biógrafo señala que su relato tiene el doble objetivo de narrar los últimos meses de nuestro héroe y de esbozar la ruta turística del que será el Tour Carretera. Gracias a la ayuda de su amigo fotógrafo Winifredo G. Sebald, Bálsar consigue reunir las fotos de algunos de esos espacios situados en Ecatepec de Morelos:

A pesar de toda su preparación y talento nato para el arte de la subasta, cuando volvió a México, Carretera tuvo en realidad poca suerte como subastador. Se endeudó para comprar un terrenito en su barrio natal, en la calle Disneylandia, en donde construyó una casa apenas habitable. Esa casa fue durante casi tres décadas la morada de Carretera. Aunque es modesta, desde la azotea tiene vistas espectaculares del valle metafísico; o bien, como decía él, del valle metafínísimo. (Luiselli 2014a: 111)



En la trayectoria vital de Carretera se distinguen por tanto dos etapas fundamentales en relación con sus rutas. La primera se corresponde con una larga serie de viajes a través de diferentes países con el fin de tomar cursos especializados

que le sirven para manejar las crisis del personal de la fábrica, y más adelante para su objetivo fundamental, que es perfeccionarse en el arte de la subasta. No obstante, el periodo como viajero comienza, a su vez, a partir de la suerte que le depara una de sus andanzas por las calles:

Al día siguiente tomé el metro y luego el camión hasta la Zona Rosa y me puse a recorrer las calles en busca de algún letrero que anunciara subastas, subastadores, o lo que tuviera alguna relación con el tema. Tras varias horas infructuosas de búsqueda y con el alma devastada por el hambre, entré en un local de comida coreana y pedí un kimchi [...]. Ya he dicho que Carretera es un hombre con suerte. Mientras masticaba un pedazo de verdura indistinguible, posiblemente lechuga pasada, mis ojos fueron a parar sobre un letrero escrito a mano [...]. En letra bonita vi el llamado a mi destino: "El arte de subastar. Éxito asegurado. Técnica Yushimito". (Luiselli 2014a: 30)

Aunque no refiere ningún dato sobre las características de los destinos extranjeros, pues no viaja con la pretensión de explorar nuevos paisajes ni costumbres, el protagonista sí expresa de forma concisa lo que le aportan desde el punto de vista de su formación intelectual, lo que significa que experimenta una evolución psicológica entre la partida y el regreso. Señala, por ejemplo, que el curso de Missouri no alcanzó sus expectativas porque se basaba en la subasta del ganado, pero considera que valió la pena porque regresó a México hablando bastante inglés y hasta un poco de francés. Además, durante su estancia en Missouri concibió y desarrolló la teoría de su técnica alegórica.<sup>10</sup> Asimismo, desde el punto de vista del propio Carretera, los viajes le aportaron grandes cantidades de dinero: "Subasté antigüedades en Bratislava; bienes raíces en la Costa Azul; memorabilia en Tokio. Seguí subastando [...]. Subasté en Morton, Christie's, Sotheby's, Dorotheum, Tajan, Grisebach y Waddington's. Me forré, desfalcando millonarios con un golpe de martillo" (2014a: 35). Durante su periodo de viajes internacionales consigue, en definitiva, medrar hasta alcanzar una cúspide representada por la adquisición de la dentadura de Marilyn Monroe.

La segunda etapa comienza cuando Carretera deja de subastar, y su caída se vincula con la siniestra pérdida de aquellos dientes que había conseguido en una subasta de Miami: "Sentí entonces una extraña hinchazón en la lengua; y, en la garganta, el sabor ferroso de la sangre" (2014a: 74). Tenía la certidumbre de que su absoluta fama intimidaba hasta las casas de famas más prestigiosas, y por ello nadie solicitaba ya sus servicios. Durante este periodo también deja de viajar porque se da cuenta de que en México hay de todo, y en vez de desperdigar su

---

<sup>10</sup> Al final del libro se incluyen diez textos cortos denominados alegóricas. Marco Ramírez Rojas (2018: 339) señala que a través de ellos Luiselli reutiliza nombres, situaciones, títulos y ficciones para crear nuevas unidades discursivas: "Este proceso de reciclaje consiste en un complejo proceso paródico y metanarrativo de reconstrucción de ficciones con fragmentos y materiales ajenos que la escritora pone nuevamente en circulación en el campo literario". De hecho, el autor considera que una de las apuestas más radicales de la escritora mexicana se encuentra en su propuesta de reconfigurar la idea del "archivo" literario mediante procesos de reciclaje cultural a través de los cuales reutiliza historias, letras musicales, imágenes tomadas de Internet y otras fuentes intermedias para reintegrarlos en una obra donde ganan una nueva vigencia y visibilidad.

dinero en viajes donde solo conseguía objetos sobrevalorados por la retórica sofista y la charlatanería de los subastadores modernos, dedica los últimos años de su vida a coleccionar objetos que le regalaba el azar o que encontraba en la chatarrería del barrio. Durante este periodo no alcanza un crecimiento personal reseñable ni parece adquirir grandes conocimientos, pues se encuentra en un estado de decadencia física y psicológica equiparable al espacio narrativo que habita. Sin embargo, estas coordenadas espaciotemporales en las que se mueve darán lugar al futuro Tour Carretera, lo que le convertirá en un personaje célebre, en un héroe contemporáneo cuya fama imaginaria alcanza la posteridad gracias a Roberto Bálsar, quien, sin dejar de mostrar los hechos de forma objetiva, confiere a las andanzas del protagonista el lustre del que él mismo se creía digno.

A lo largo del libro se observa, en definitiva, que Carretera viaja cruzando fronteras como los protagonistas de los libros de viajes, pero apenas alude a las diferencias entre el propio país y el que visita, salvo cuando advierte que “afuera de México solo París destaca; pero incluso en ese caso todos sabemos que París no le pide nada a Campeche” (2014a: 44). También cobra protagonismo más adelante el espacio cercano de su barrio mediante el esbozo de la futura ruta que proyecta el biógrafo, pero su objetivo no es tanto plasmar las características de las costumbres, paisajes o gentes que los habitan, sino dar testimonio del estado de decadencia en el que se encuentra Carretera. Es decir, el foco de interés no recae sobre la exploración de territorios, extranjeros o locales, sino en la configuración de un personaje errante con síntomas de decadencia física y psicológica que establece de forma parcial algunos vínculos con los antiguos pícaros. Cabe recordar en este sentido que el Lazarillo vagabundea por las calles en busca de nuevos amos y algo con lo que alimentarse. Carretera tal vez se diferencia más de Pablos, pues el protagonista de *El Buscón* refiere las costumbres y el temperamento de las personas que conoce durante sus recorridos.

## CONCLUSIONES

A lo largo del artículo se distinguen dos bloques fundamentales que permiten abordar el estudio de *La historia de mis dientes* desde una serie de aportaciones teóricas que arrojan luz sobre la trascendencia de las novelas picarescas en la literatura contemporánea. En primer lugar, se presenta una panorámica general que pone de relieve las principales características que configuran el género en sus orígenes, así como una serie de obras publicadas a lo largo del siglo xx en las que distintos investigadores han hallado variaciones del esquema clásico, elementos picarescos aislados, huellas o incluso auténticas novelas picarescas. Sin embargo, dichas clasificaciones escapan de la objetividad que pretende cualquier acercamiento teórico, y en algunos casos se vislumbran contradicciones que revelan la falta de unidad a la que hace referencia Sevilla Arroyo (2001) en relación con los rasgos formales y contenidos que conforman las novelas picarescas.

Se observa, por ejemplo, que Eustis (1986) incluye bajo la categoría de auténtica novela picaresca moderna –con los inevitables cambios exigidos por

la sensibilidad de la época— las *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* de Camilo José Cela, mientras que Fernández Urtasun e Iriarte López (2005) señalan que, pese a su título, la obra de Cela se ha topado con reticencias por parte de la crítica para considerarla como tal. Asimismo, Michel Cavillac (2004) llama la atención sobre el equívoco calificativo de “picaresco” atribuido al *Guzmán*. Estos ejemplos ponen de manifiesto la complejidad a la que se presta el crítico cuando trata de abordar el análisis de una novela picaresca, y en mayor medida cuando se trata de detectar sus posibles influencias en la literatura contemporánea, pues sus contornos definitorios, ya controvertidos de por sí, se diluyen al adquirir una nueva vigencia bajo las preocupaciones estéticas y sociales de otros contextos históricos y fusionarse con los géneros en boga de cada momento. No obstante, se hacen necesarios unos paradigmas generales que nos ayuden a comprender ese conjunto de obras que percibimos como una unidad y nos sirvan como base para adentrarnos en el estudio de su trascendencia temporal y geográfica sin olvidar que la crítica no ha alcanzado una definición concluyente. Partiendo de estas premisas, el objetivo fundamental del artículo en el segundo bloque (resumen y análisis del libro de Luiselli) ha sido realizar una aproximación a la presencia de huellas de la tradición picaresca en una novela contemporánea y ampliar, de esta manera, las aportaciones que abordan las obras publicadas durante los últimos años del siglo xx.

*La historia de mis dientes* presenta, en definitiva, una serie de elementos narrativos que evocan el antiguo género y se pueden dividir en tres bloques fundamentales: carácter autobiográfico, relevancia de la genealogía y viajes constantes. Asimismo, la influencia de la tradición picaresca se revela de forma explícita cuando el cantador de subastas indica al joven Bálser cómo debe escribir su autobiografía dental, aunque en realidad se refiere a su biografía. Carretera afirma que no quiere nada largo ni complicado porque él no es un periquillo sarniento. El protagonista de la novela de Luiselli emite, por tanto, un vínculo intertextual con la obra de Lizardi y al mismo tiempo pone de manifiesto la distancia que lo separa del personaje decimonónico abriendo, de esta forma, una perspectiva interpretativa que permite observar a Carretera como la versión renovada de un pícaro cuya configuración ya revela en 1816 una distancia temporal y geográfica significativa respecto de los pícaros áureos españoles.

Apoyándonos en las aportaciones que presentan Fernández Urtasun e Iriarte López (2005) sobre las novelas finiseculares, cabe destacar que las huellas de la tradición picaresca en *La historia de mis dientes*, del mismo modo que en las obras publicadas durante ese periodo, responden a los parámetros de la posmodernidad, lo que conlleva tomar en consideración una continua reinterpretación de los textos, así como una libre utilización de géneros y referencias intertextuales que se entremezclan. La influencia picaresca aún se puede interpretar en el libro de la escritora mexicana como un modelo válido para expresar inquietudes actuales como el fragmentarismo, la inseguridad, la necesidad de justificación o el subjetivismo. No obstante, cabe afirmar que la novela de Luiselli presenta algunos rasgos formales combinados con características del antiguo género que

no se observan en las novelas de carácter histórico, policiaco o biográfico a las que aluden Fernández Urtasun e Iriarte López (2005).

Para abordar el estudio de dichos rasgos formales en *La historia de mis dientes* es preciso tener en cuenta el contexto literario en el que se sitúa Luiselli. Desde hace algunos años, comenzamos a observar entre los géneros narrativos de lo insólito una serie de escritoras mexicanas que, sin mostrar una identidad consciente de grupo, desarrollan una nueva modalidad discursiva próxima a lo fantástico, el realismo mágico, lo maravilloso y otras formas narrativas no miméticas. Carmen Alemany Bay (2019) observó coincidencias entre ellas y propuso estudiarlas bajo la categoría de la “narrativa de lo inusual”. El corpus de estudio que maneja la autora incluye fundamentalmente narradoras mexicanas nacidas a partir de los 60 –como Cecilia Eudave, Paulette Jonguitud Acosta o Lourdes Meraz– y que han publicado sus principales obras en el siglo XXI; en general se trata de novelas cortas y relatos, pues es en estos géneros donde la narrativa de lo inusual se desarrolla con mayor fluidez.

Este tipo de textos parecen derivar de la posmodernidad, pues en ellos se observa una realidad cotidiana compleja donde los personajes no encuentran su lugar en el mundo, y esa cotidianidad se materializa a través de discursos narrativos que oscilan entre lo real y lo fantástico. Cabe señalar, asimismo, que, a diferencia de los relatos fantásticos, en la narrativa de estas autoras la fluctuación entre lo posible y lo imposible no produce extrañamiento ni inquietud en el lector, pues los personajes son conscientes de estar afincados en la realidad, lo que no impide que se muevan en realidades alteradas por su imaginación.

Aunque Luiselli se presenta como una de las narradoras que contribuyen a la configuración de la narrativa de lo inusual, es preciso destacar que no todos sus libros encajan en dicha categoría. *Los ingravidos* y *Desierto sonoro* tal vez constituyen, en este orden, las obras que más se aproximan al marco teórico que expone Alemany Bay (2019). No obstante, en *La historia de mis dientes* también se vislumbran algunas características que presenta la autora combinadas con la tradición picaresca entre las que se encuentran: una narrativa de tipo personal y subjetiva que revela las reflexiones y divagaciones del personaje, unidades textuales breves presentadas en forma de aparente caos, la realidad cotidiana de quien no encuentra su lugar en el mundo o una realidad alterada por la imaginación del protagonista que no le impide estar afincado en la realidad. En relación con este último aspecto, resulta muy ilustrativa la escena donde Carretera se encuentra ante las proyecciones de los payasos y le parece haber ingresado en el infierno. En definitiva, la tradición picaresca se revela en *La historia de mis dientes* como una antigua fórmula que encaja en las particularidades estéticas y preocupaciones sociales de una obra del siglo XXI derivada de la posmodernidad, lo que demuestra una vez más la capacidad de readaptación que ha caracterizado el género a lo largo de los tiempos.

## OBRAS CITADAS

- Alemaný Bay, Carmen (2019). "¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos? La narrativa de lo inusual", in *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, ed. Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano. Madrid: Visor, 307-324.
- Alfaro, Gustavo (1968-1969). "Genealogía del pícaro", *Anuario de Letras*, 7: 189-200.
- Álvarez Ramos, Eva (2020). "Brevedad disruptiva en la minificción infantil contemporánea", *Microtextualidades: Revista Internacional de Minificción y Microrrelato*, 7: 81-94. <https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n7a5>
- Amaro Castro, Lorena (2017). "Autobiografía, fábula biográfica y deconstrucción del espacio literario en *La historia de mis dientes*, de Valeria Luiselli", *Revista Laboratorio*, 16: 1-21.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando (1992). *El concepto de género y la literatura picaresca*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela / Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.
- Cavillac, Michel (2004). "El Guzmán de Alfarache: ¿Una 'novela picaresca'?", *Bulletin hispanique*, 106, 1: 161-184. <https://doi.org/10.3406/hispa.2004.5186>
- Cirlot, Juan Eduardo. (2006). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- Eustis, Christopher (1986). "La influencia del género picaresco en la novela española contemporánea", *Thesaurus Boletín del instituto Caro y Cuervo*, 41, 1-3: 225-255.
- Fernández Urtasun, Rosa e Iriarte López, Margarita (2005). "Huellas de la picaresca en la narrativa española del siglo xx", in *Actas del Congreso El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio*, vol. 1, ed. Carlos Mata Induráin y Miguel Zugasti Zugasti. Universidad de Navarra: Ediciones de la Universidad de Navarra (EUNSA), 713-724.
- Fraga, María Jesús (2015). "Introducción a Fortún, Elena, Mila y Piolín". Sevilla: Renacimiento.
- Garí Barceló, Bernat (2021). "La escritura en movimiento de Valeria Luiselli: del paseo solitario a la venida del otro", *Mitologías hoy*, 23: 103-117. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.793>
- Gómez Yebra, Antonio (1988). *El niño-pícaro literario de los siglos de oro*. Barcelona: Anthropos.
- La noche temática (2020). "La ciencia del miedo". <<https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-noche-tematica/noche-tematica-ciencia-del-miedo/5693392/>> (06 de marzo de 2023).
- Luiselli, Valeria (2014a). *La historia de mis dientes*. Madrid: Sexto Piso.
- Luiselli, Valeria (2014b). "Entrevista a Valeria Luiselli por *La historia de mis dientes*". <<https://www.youtube.com/watch?v=JOrY7ljC74c>> (6 de marzo de 2023).
- Núñez de la Fuente, Sara (2018). "Sobre la tradición picaresca en *Mila y Piolín* de Elena Fortún", in *A literatura infantil e juvenil em língua espanhola: história, teoria e ensino*, ed. Rosane Maria Cardoso. Campinas (Brasil): Pontes Editores, 177-206.
- Núñez de la Fuente, Sara (2021). "La narrativa de lo inusual en la literatura mexicana: un estudio sobre *Los ingrátidos y Desierto sonoro* de Valeria Luiselli", *Brumal: revista de investigación sobre lo fantástico*, 9.2: 83-106. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.733>

- Oliver, María Paz (2019). "La mirada aérea de la flâneuse: el paisaje vertical en *Papeles falsos* y 'Swings of Harlem' de Valeria Luiselli", *Revista Letral*, 22: 13-29. <https://doi.org/10.30827/rl.v0i22.9258>
- Poe, Edgar Allan (2007). "Berenice", in *Cuentos 1*, trad. Julio Cortázar. Madrid: Alianza.
- Ramírez Rojas, Marco (2018). "*La historia de mis dientes* de Valeria Luiselli: el relato como mercancía, colección y propuesta de archivo", *Hispanófila: Literatura-Ensayos*, 183.1: 333-349. <https://doi.org/10.1353/hsf.2018.0035>
- Rodríguez Ferrer, Rocío (2011). "Sobre reescritura y vigencia de la picaresca en la narrativa hispanoamericana *Patas de perro* de Carlos Droguett", *Acta Literaria*, 43: 9-25. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482011000200002>
- Ruiz Barrionuevo, Carmen (2008). "Introducción a Fernández de Lizardi, José Joaquín, El Periquillo Sarniento". Madrid: Cátedra.
- Sevilla Arroyo, Florencio (2001). *La novela picaresca española*. Madrid: Castalia.
- Shu-Ying Chang, Luisa (2008). "El nomadismo del pícaro, vagabundo y viajero. *El Buscón* desde el punto de vista posmoderno", in *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro* (Santiago de Compostela 7-11 de julio de 2008), ed. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquer. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 143-150.
- Yllera, Alicia (1981). "La autobiografía como género renovador de la novela: Lazarillo, Guzmán, Robinson, Moll Flanders, Marianne y Manon", *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, IV: 163-192.