

Y aún nos queda mucho por leer: el espacio poético en el último lector de David Toscana

Flores Pérez, Federico Jesús

2018

<http://hdl.handle.net/20.500.11777/3763>

<http://repositorio.iberopuebla.mx/licencia.pdf>

Universidad Iberoamericana Puebla

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto

Presidencial del 3 de abril de 1981



**Y AÚN NOS QUEDA MUCHO POR LEER:
EL ESPACIO POÉTICO EN *EL ÚLTIMO LECTOR* DE DAVID TOSCANA**

DIRECTOR DE TRABAJO:

DR. JOSÉ A. SÁNCHEZ CARBÓ

ELABORACIÓN DE TESIS

que para obtener el Grado de

MAESTRÍA EN LETRAS IBEROAMERICANAS

Presenta

Federico Jesús Flores Pérez

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
CAPÍTULO 1. EL ESPACIO LITERARIO.....	11
1.1 Antecedentes.....	11
1.1.1 La Vanguardia.....	11
1.1.2 El <i>Nouveau Roman</i>	12
1.2 El espacio literario.....	17
1.2.1 De “La mirada de Orfeo” al espacio literario.....	19
1.2.2 Escribir.....	21
1.2.3 Leer.....	24
1.2.4 Comunicar.....	26
1.3 El espacio poético en la narrativa.....	27
1.3.1 La “muerte del autor” o la <i>ausencia del yo</i> en el espacio literario.....	29
1.3.2 La “participación del lector” en el espacio literario.....	32
1.4 El espacio poético en relación con el espacio literario.....	33
CAPÍTULO 2. GÉNESIS Y RECEPCIÓN DE <i>EL ÚLTIMO LECTOR</i>	46
2.1 Historia del texto.....	46
2.2 Lecturas del texto.....	62
CAPÍTULO 3. EL ESPACIO POÉTICO EN <i>EL ÚLTIMO LECTOR</i>	92
3.1 La ‘muerte del autor’ o la <i>ausencia del yo</i> en <i>El último lector</i>	92
3.1.1 El tiempo de la escritura en la conformación del protagonista.....	94
3.1.2 El tiempo de la escritura en el espacio geográfico ficcional.....	99
3.1.3 El tiempo de la escritura en el proceso de Babette.....	106

3.2 La ‘participación del lector’ en <i>El último lector</i>	111
3.2.1 Consideraciones sobre la lectura y el lector.....	114
3.2.2 El comentario implícito: entre ficción y reflexión.....	126
3.3 El nivel metatextual en <i>El último lector</i>	143
CONCLUSIONES: “Y AÚN NOS QUEDA MUCHO POR LEER”.....	160
BIBLIOGRAFÍA.....	171
ANEXO 1.....	175
ANEXO 2.....	176
ANEXO 3.....	185

INTRODUCCIÓN

La noción de espacio poético, disertación doctoral de Norma Angélica Cuevas Velasco, habilita el pensamiento literario de Blanchot para develar las meditaciones en la narrativa de algunos escritores. Se trata de teoría *en* la literatura, el modo en que un texto reflexiona sobre sí mismo, constituyéndose a la vez en sujeto y objeto. En estas obras, lenguaje literario y discurso sobre la literatura son uniformes en su composición y estructura. Al hablar de espacio poético, Cuevas Velasco entiende la “poética” como una “teoría”, en tanto esencia del arte que conforma un discurso literario (*El espacio* 12).

El *espacio poético*, que es una forma concreta del espacio literario, se refiere al conjunto de comentarios, reflexiones o digresiones de carácter teórico literario enunciados en la textura ficcional y en consonancia con ella, de tal modo que la configuración discursiva de una obra determinada resulta ser clara expresión de ese pensamiento literario que se despliega en el acto de la escritura. (20)

Este concepto resulta de explorar el fundamento del trabajo ensayístico de Blanchot, mismo que otorga título a *El espacio literario* (1955), descubriendo así un territorio propicio al pensamiento de la escritura ficcional. Cuevas Velasco no se propone establecer un esquema definitivo; por el contrario, es una invitación a dialogar, con el propósito de construir un marco para hablar de la teoría *en* la literatura.

Para introducir una definición del espacio literario con vistas al espacio poético, es necesario hablar de “la soledad esencial”, condición imprescindible durante la obra. La escritura se otorga a cambio de separar al autor, al yo (Blanchot, *El espacio* 15). La obra sucede en el instante donde el lenguaje parece asirse, comunica “algo” que después desaparece: se desdice.

Desprovista del sentido único, la escritura literaria evidencia su condición inacabada. Este atributo la despoja de quien escribe y de quien lee (16).

“El escritor escribe un libro, pero el libro todavía no es la obra; la obra sólo es obra cuando, gracias a ella, la palabra ser se pronuncia en la violencia de un comienzo que le es propio; acontecimiento que se realiza cuando la obra es la intimidad de alguien que la escribe y alguien que la lee” (16-17). Escritura y lectura son las dos caras del espacio literario. El vacío que se origina al escribir (Blanchot le llama “prolijidad estéril”) va ocupándose de sentido en la lectura, sin terminar de abarcarlo nunca. Por eso la literatura, la escritura literaria, se nombra en términos de espacio.

Cuevas Velasco fundamenta en la “descripción” del acontecer durante la escritura y durante la lectura, su propuesta para una interpretación del espacio literario, ese “continente infinito, inmenso, heterogéneo de experiencias del lenguaje” (154). No obstante, la noción de espacio poético proviene del mismo Blanchot quien, influenciado por Heidegger, replantea el espacio literario cuatro años después. En *El libro que vendrá* (1959), menciona el espacio poético como “algo” que *sucede* al escribir y al leer. Se trata de la “Poesía”, entendida como verdad *en la obra*, su interpretación inacabada donde la obra revela cómo es y lo que es: la esencia del arte (222).

En la tesis de Cuevas Velasco se proponen tres líneas conceptuales subyacentes a la noción del espacio literario, que sirven para aproximarse al discurso poético ficcional en las obras: “La ‘muerte del autor’ o la *ausencia del yo* en el espacio literario”, “La ‘participación del lector’ en el espacio literario” y “El *espacio literario* y el nivel metatextual” (105). Algunos párrafos abajo, apoyados en la teoría narrativa de John S. Brushwood y Gérard Genette,

volvemos a la explicación de cada idea y su presencia en *El último lector* (2004), de David Toscana.

En “El norte de México según la narrativa de David Toscana”, José Adalberto Sánchez Carbó asienta que la literatura es un tema central en esta obra. El escritor utiliza el comportamiento del protagonista y fragmentos de novelas ficticias para mantener el suspenso en torno a la niña muerta, enunciar las reglas de una buena novela, mezclar realidad y ficción, y confrontar las prácticas de lectura ante el género novelístico (*Rincones* 369). Después de reseñar el argumento, Sánchez Carbó sintetiza los preceptos que sigue el bibliotecario para distinguir entre las buenas y las malas novelas. En definitiva, encuentra un discurso literario en el texto:

El saldo de esta serie de principios narrativos descubre que David Toscana, valiéndose de la voz de Lucio, concibe lo que Norma Angélica Cuevas Velasco denomina como ‘espacio poético’. Este concepto, inspirado en el llamado ‘espacio literario’ de Maurice Blanchot. (371)

José Sánchez Carbó pone el tema sobre la mesa; sin embargo, cuando refiere el espacio poético en *El último lector*, se ciñe al canon que el bibliotecario menciona de manera explícita, apoyado en las novelas que lee. A este tenor, reconoce una posición fija respecto a los libros y a las prácticas de lectura. Ello supone que el discurso literario, siendo estático, resulte el mismo para cualquier lector. Eso sí, la definición de espacio poético que utiliza –misma que citamos al principio– admite la aplicación de dichos preceptos en el argumento. Cabe resaltar el distanciamiento que observa entre autor y personaje, pues al observar rasgos esenciales en Lucio (provinciano acomplejado, agudeza en la lectura y su heroicidad quijotesca para mantener una biblioteca sin lectores) el protagonista también constituye la poética del texto, es una figura de lectura.

Dos años después, Claudia Montoya presenta en un congreso de literatura la conferencia titulada: “*El último lector*, decálogo del novelista”. La finalidad de este trabajo –cuyo texto fue cedido por la autora para escribir nuestro estado de la cuestión– es “descubrir el decálogo del novelista a la manera de David Toscana y ya de paso elaborar sobre la posible solución del crimen” (Anexo 2). Y es que acertadamente ve en el asesinato de la niña un pretexto para explorar las posibilidades de la novela.

Desde el principio, Montoya nota que la “forma” de escribir es una inquietud constante en el autor regiomontano: “Características distintivas de la narrativa de David Toscana son su pulcritud, sencillez y economía de lenguaje” (Anexo 2). En su opinión, los parámetros de una novela bien escrita provienen de los textos apócrifos que Toscana incluye en la obra. Así, delega su postura literaria en Lucio, quien muestra “las pésimas, las mediocres y las excelentes novelas de su colección, resaltando defectos que los escritores deben evitar a toda costa y elogiando cualidades a las que un buen lector debe permanecer atento” (Anexo 2). A diferencia de Sánchez Carbó, Montoya no diferencia entre la persona del autor y su personaje; sin embargo, ambos coinciden en que el discurso literario es “fijo”, al evidenciarse en las novelas apócrifas, complacientes con la estética de Toscana. Exceptuando las normas dos y ocho del decálogo, Montoya plantea el tema desde la perspectiva del escritor y atiende poco las cuestiones de lectura. El mérito yace en sintetizar mediante diez preceptos –escritos a modo de sentencias– la crítica literaria de Lucio.

Ambos académicos dejan cabos sueltos para seguir indagando la teoría literaria en *El último lector*: la distancia entre el autor y el protagonista, el discurso literario como centro (no) fijo y las meditaciones de lectura, entre otros temas. Una vez identificados, volvemos a la propuesta de Cuevas Velasco para ensayar una descripción del espacio poético en

desplazamiento, del cual participa el lector. Por supuesto, apoyado en el espacio literario de Maurice Blanchot.

“El *espacio poético* –sigue Cuevas Velasco– es emergencia y *reflexión* en curso de la palabra poética. Aquí, «poético» quiere hacer una doble referencia: primero busca tener a la vista al discurso poético ficcional, pero también al procedimiento de la escritura en tanto que acción y resultado de la acción, de la actividad de la escritura” (155-156). En otras palabras, se trata de averiguar la procedencia de la obra. No solo de la fuente donde abreva el escritor (sus influencias literarias) también del pensamiento que va originándose durante la escritura y durante la lectura. De este modo, se revelan comentarios explícitos –varios ya mencionados por Sánchez Carbó y Montoya– cuya forma parece acabada, pero que permiten reflexionar su contenido. También descubrimos consideraciones implícitas en la escritura ficcional, en la trama. Al terminar el recorrido en la obra, ésta (des)dice un pensamiento literario.

Desde la óptica de Sánchez Carbó, quien reconoce el espacio poético en la novela de Toscana, y la ampliación de sentido en tal concepto por Cuevas Velasco, trabajamos bajo tres supuestos que responderemos en el análisis: *El último lector* concibe el espacio poético durante su escritura, mismo que se prolonga en la lectura. Como resultado, se pone a la vista un discurso del género novelístico. Esta “teoría” en la novela, además de mostrar los mecanismos que la conforman, desemboca en reflexiones sobre temas varios, destacando: el lenguaje, la escritura, la lectura y la literatura, entre otros.

A partir de tres líneas conceptuales, Cuevas Velasco explica el llamado “espacio literario” y sugiere un recorrido para describir el “espacio poético” en la narrativa: “La ‘muerte del autor’ o la *ausencia del yo* en el espacio literario”, “La ‘participación del lector’ en el espacio literario” y “El *espacio literario* y el nivel metatextual”.

Rastreando cada idea en *El último lector*, percibo un discurso desde la conformación del protagonista, el espacio geográfico ficcional y la intriga de la niña muerta. “La ‘muerte del autor’ o la *ausencia del yo*” inaugura el espacio literario por el acto de escribir. La escritura es liberada del autor y el lenguaje despojado de un significado. Es transcurrir del tiempo activo al tiempo pasivo, donde el arte se manifiesta: esencia de la historia, del mundo y de la verdad. Aquí entran los elementos teóricos de John S. Brushwood para comprender el proceso generador del efecto “poético”; es decir, cuando la palabra permite varias lecturas sin agotarse por completo: la realidad extratextual (el referente), la *histoire* del narrador (el significado) y el *récit* (el significante).

“La ‘participación del lector’...” implica la experiencia literaria, lo que transmite la novela durante su lectura. En este apartado, ubicamos fragmentos donde convergen narración y reflexión. Las meditaciones procedentes de este cruce abarcan tópicos de escritura y crítica literaria; por supuesto, su estructura implícita requiere de una lectura atenta. También proponemos una correlación entre personajes lectores y “tipos” planteados en “La obra y la comunicación”, capítulo de *El espacio literario* dedicado a la lectura y sus repercusiones.

“El *espacio literario* y el nivel metatextual” implica volver al texto para identificar su esencia: lo que es y lo que nos dice. “La obra sólo es tal cuando de esa lectura en soledad se pasa a la lectura de la obra sobre el trasfondo de otras obras” (Cuevas 11). Así, observamos los fragmentos apócrifos de novelas para captar la técnica del autor implícito y los escritores ficticios; posteriormente confirmamos o descartamos su aplicación en la trama, que puede matizar la información de los intertextos. Los vínculos transtextuales o de trascendencia textual propuestos por Genette, permiten ahondar en comentarios y situaciones de los subtextos y su vinculación en la trama.

Además de analizar la novela desde el espacio poético, hemos incorporado la teoría de Gerard Genette y Brushwood para sumar al objetivo de Cuevas Velasco: “abrir un debate que posibilite conocer luego el valor de las aportaciones teóricas vertidas por algunos escritores en sus obras creativas” (19).

Para efectos de una introducción completa, adelantamos que la novela resguarda una poética del lector como “hacedor” de la “obra” (entendida por la esencia artística recuperada en su aventura de significación) y de la “realidad” como creación subjetiva, por lo tanto, ficcional.

CAPÍTULO 1. EL ESPACIO LITERARIO

1.1 Antecedentes

1.1.1 La Vanguardia

Durante las primeras décadas del siglo XX se produce una crisis de representación del mundo, que se agudiza a partir de la Segunda Guerra Mundial. Un ambiente de profundo malestar se percibe en el orbe; de esta manera el positivismo es cuestionado, el conocimiento se dificulta al venirse abajo los dogmas religiosos e ideológicos, y el absoluto es sustituido por lo relativo. En consonancia, las visiones de un pensamiento moderno, empeñado en reflejar cambios históricos, se materializan para oponerse al siglo XIX y su concepción de universo estable, coherente, unívoco y ordenado (Coly 70).

Las manifestaciones artísticas no fueron indiferentes a este fenómeno y en la segunda década del XX se consolida la “vanguardia”, término aplicable a “todas *las nuevas escuelas* [impresionismo, expresionismo, cubismo, futurismo, dadaísmo, ultraísmo, surrealismo, estridentismo, etc.] cuyos programas estéticos se definían, en general, por su rechazo del pasado y por el culto de lo nuevo” (Calinescu 124). Peter Bürger considera que esta “corriente crítica del arte arranca en 1850, encontrando en el Dadaísmo [1916] y el primer Surrealismo [1920] sus momentos álgidos” (Cit. en Piñón 25-26). Para la vanguardia resultan anticuadas las ideas estéticas del XIX, vinculadas al orden, inteligibilidad y éxito; siguiendo esta idea, Matei Calinescu retoma el lema de Artaud: “No más obras de arte” y con ello explica que lo nuevo del movimiento, en esta categoría, es crear una experiencia de fracaso y crisis (130). Bürger lo ejemplifica con los *ready mades* de Duchamp, que son al mismo tiempo la obra y su puesta en crisis: “Al firmar un objeto cualquiera producido en serie, que después envía a una exposición, su

provocación al arte implica un determinado concepto de arte. Y el hecho de que firme supone una clara referencia [o cuestionamiento] a la categoría de obra” (113). Para Helio Piñón esta acción muestra la dualidad “criticar y construir”, característica general de la propuesta vanguardista. Sobre el segundo punto, ilustra cómo se va construyendo la obra de arte: “Se trata de una lente activa que deforma la visión de las cosas de acuerdo con las peculiaridades de su propia consistencia” (9). Más adelante insiste en esta idea, al ser la obra el marco para interpretarse a sí misma se constituye en sujeto y objeto (12). Ya no será la realidad el material para construir una pieza vanguardista, ella configura su propio espacio protestando así contra lo arbitrario del transcurrir; de ahí, concluye Piñón, porque en literatura “la escritura sincrónica de Joyce lleva hasta el extremo la anulación del tiempo que preside la obra de Proust” (20).

1.1.2 El *Nouveau Roman*

De estas generalidades, en 1948 surge en Francia una propuesta de novela que a decir de Frank Wagner: “rompe con las formas anticuadas y muertas del realismo balzaceano” (Cit. en Coly 69). Esta forma del género es bautizada como *Nouveau Roman*, movimiento en el que Leo Pollman y Lucien Dällenbach distinguen dos etapas: la primera que abarca de 1948 a 1957 y la segunda de 1957 a 1959 (Cuevas 57). Antes de abordar los temas de ruptura con la tradición anterior, cabe destacar la osadía de un grupo de escritores a mediados del XX, que frente a las convenciones de la época deciden defender las reglas de sus propias creaciones literarias (56). Norma Angélica Cuevas Velasco introduce a esta singularidad del género, donde el lector desempeña un papel protagónico y se privilegia el proceso de escritura:

No se trataba de explicar los sentidos de las obras ni de exponer las intenciones que pudiera tener un autor para escribirlas, siempre hubo respeto por el papel

activo que en esta tarea desempeña el lector, esté o no relacionado con el trabajo crítico. Las reflexiones literarias expuestas por estos críticos escritores [...] tienen mucho que ver con la hechura de los textos, específicamente con la novela. Se trata de autores que, además de dejarnos grandes obras literarias, nos acercan con sus comentarios críticos a una forma del género narrativo [...] (56-57)

Y es que los escritores de la “nueva novela” se permiten opinar sobre su oficio dentro de la obra, lo que resulta intolerable para la crítica “pues equivale a poner en entredicho las tesis románticas del genio, de la inspiración, de la pasión mística responsables de la actividad creativa” (Cuevas 60). Para estos pioneros, la novela realista es literalmente “cosa del siglo pasado”; sin embargo, la crítica tradicional, que se ha forjado en una novela también tradicional, sigue considerándola bajo sus mismos parámetros: “Un texto creativo era novela siempre que hubiera una historia definida, personajes con caracteres bien dibujados y un narrador que lo supiera todo: lo que hacían y pensaban los personajes” (63). En *La era del recelo* (1956), Nathalie Sarraute anota el primer juicio que recibe el *Nouveau Roman*:

[...] la novela es una historia en la que viven y actúan personajes; [...] el novelista no es digno de tal nombre mientras no sea capaz de ‘crear’ en sus personajes, ‘darles vida’ y conferirles una ‘densidad novelística’; [los críticos] han preferido distribuir elogios [...] entre los que son capaces aún, como Balzac o Flaubert, de ‘trazar’ un héroe de novela y de añadir ‘una figura inolvidable’ a las inolvidables figuras con que tantos maestros ilustres han poblado nuestro universo. (Cit. en Cuevas 62)

Del lado de los nuevos novelistas, Alain Robbe-Grillet destaca la característica principal del *Nouveau Roman*, fundamentada en su oposición al realismo que evidencia el armado de la

obra: “Lo notable del relato moderno consiste en esto: afirma deliberadamente ese carácter [el de ser texto de ficción], al punto de que hasta la misma invención, la imaginación, se convierten en último término en el tema del libro” (Cit. en Cuevas 63-64). Para los críticos que no advierten la singularidad del género, se trata de “novelas con mensaje”; en todo caso, si bien les va porque reportan un beneficio, las etiquetan como vanguardistas: este concepto vale para calificar bastantes obras que entonces no se consideran literatura (64). Otros adjetivos para referir estas ficciones novelescas que renuncian a la convención de las formas y buscan una propia son: “antinovela” y “novela de laboratorio” (64). Cuevas Velasco define la función del escritor todavía vigente que sirve a la crítica tradicional, pero desdén al lector a quien mantiene únicamente en la tarea de observar:

Un novelista, se creía, es aquel que sabe contar una historia. La tarea del crítico se satisfaría en resumir la anécdota, en parafrasearla señalando los principales nudos del conflicto. Había un hilo y sólo se trataba de seguirlo. Sobre cómo estaba escrita la novela, era cosa sin importancia, imaginar cómo está hecha no era cosa que entrara en los parámetros de la crítica. El estilo se reducía a un medio que conducía al verdadero fondo, a la historia que cuenta. Lo que se buscaba era hacer creer al lector que estaba ante personajes reales. El lector no tenía por qué cobrar conciencia de estar frente a una ficción. Entre más “real” encuentre el relato que lee, más asegurado estará el éxito de la novela. [...] El orden del relato no era tan inocente: todos los elementos técnicos –las llamadas estrategias narrativas- tenían la encomienda de imponer la imagen de un mundo estable, coherente, continuo, perfectamente descifrado, *real*. (64)

Siguiendo con esta novela a partir de lo establecido en el XIX, la propuesta agrupa a diferentes exponentes (los que se mencionan con mayor frecuencia son: Claude Ollier, Michel Butor, Jean Ricardou, Marguerite Duras, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute y Claude Simon) de cuya actividad en la escritura resultan reflexiones literarias muy afines en ciertos criterios sobre lo que significa escribir novelas a mediados del XX. Es Alain Robbe-Grillet quien toma la responsabilidad de concentrarlos y expresarlos claramente en *Por una nueva novela*, de 1963 (Goloboff 2). Este libro se compone de un conjunto de ensayos que da a conocer en la prensa de su país entre 1953 y 1963 (Cuevas 58-59). Cada artículo conserva su título original y fecha de publicación; cabe mencionar que *Por una nueva novela* surge no sólo de su experiencia como lector, sino también la de autor, en el mismo período publica las novelas: *Las gomas* (1953), *El Mirón* (1955), *La celosía* (1957), *En el laberinto* (1959) e *Instantáneas* (1962). Los juicios que reúnen a escritores de la época en torno al género narrativo, se abordan específicamente en el capítulo “Sobre ciertas nociones perimidas”; en este apartado, Robbe-Grillet condensa tales comentarios a partir de los cimientos que constituyen la doctrina novelesca desde sus inicios: “El personaje”, “La historia”, “El compromiso” y “La forma y el contenido” (Goloboff 2).

Mucho se dice sobre la publicación de *Por una nueva novela*, leer y contrastar las opiniones puede iluminar la comprensión sobre origen del *Nouveau Roman*. Para Cuevas Velasco es importante porque se considera el manifiesto del movimiento, la falta de entendimiento que imperaba sobre sus artículos llevó a Robbe-Grillet a esclarecer su postura sobre el tema (57-58). En cambio, María del Carmen Rodríguez ve en esta acción el argumento para invalidar su nominación como “teórico del *Nouveau Roman*”, su “paladín” o su “Papá” (26). Desde su perspectiva, es Jean Ricardou quien se dedica a contrastar y enriquecer los conceptos que van

surgiendo alrededor del tema, lo que demuestra su producción novelística y teórica que resulta prolífica; el problema es su hermetismo para los no iniciados en teoría literaria. En cambio, lo de Robbe-Grillet resulta más simple, en sus primeras columnas únicamente se defiende ante la crítica y la indiferencia o enfado que provoca en sus lectores (26). Cuevas Velasco y Rodríguez coinciden en que Robbe-Grillet no es el ideólogo de la nueva novela; sin profundizar demasiado en ello, la primera atribuye el honor a Maurice Blanchot en su apartado “Los objetivistas franceses: el *nouveau roman*” (57). Blanchot publica *El espacio literario* en 1955, ocho años antes que el pretendido manifiesto. Después de leer ambos, se advierte que mucho de lo que hay en *Por una nueva novela* se lee en *El espacio literario*. Tal vez ocurre lo mismo que en el trabajo de Ricardou -de quien Rodríguez omite un panorama cronológico de sus aportaciones, quizá obedeciendo a la ruta de su investigación- y la falta de reconocimiento de Blanchot se debe a la oscuridad de sus escritos. Más adelante, Cuevas Velasco analiza la obra de este crítico escritor, de donde provienen los conceptos propuestos en *Por una nueva novela*; incluso se amplían debido al tipo de escritura blanchotiana, en donde se dificulta asir una idea después de cada lectura.

De vuelta con la crítica, existe un sector interesado en reivindicar esta novela, junto a los nuevos escritores que producen sus obras. Cuevas Velasco registra, hacia la década de 1950, la consolidación de un fenómeno en teoría literaria que permite descubrir la singularidad de esta proposición: a partir de los avances lingüísticos y manifestaciones filosóficas de la hermenéutica heideggeriana, algunos críticos reconocen el pensamiento literario que los escritores generan en el interior de la obra;¹ la sistematización del mismo debía efectuarse por un lector experto en

¹ La narrativa moderna produce no pocos cuentos y novelas que destruyen la barrera entre filosofía y literatura. Esta fusión es mal vista por cierta crítica que ubica la filosofía exclusivamente en el campo del razonamiento

teoría literaria o filosofía de la literatura (9). Dos nombres son los que inicialmente destaca Cuevas Velasco: Maurice Blanchot y Roland Barthes. Paralelamente a los conceptos que se esparcieron como consecuencia del estructuralismo francés, sobre todo en el ámbito narrativo, surge una noción que los estudios literarios tradicionales casi dejan de lado: el modo en que el escritor interviene en la obra; no la persona del autor, sino la presencia de una voz distanciada del “yo” que escribe, una voz que infiere sobre el arte de narrar y el ejercicio de la escritura (10). Cuevas Velasco está convencida que el escritor, tal como sucede con el teórico o crítico literario, produce reflexiones; pero a diferencia de aquellos lo hace con un lenguaje creativo, de ahí que retome la dirección onto-poética de Blanchot: “ese camino abismal que, para decirlo con Rafael Conte, «da miedo a los filósofos y deja impotente a la crítica»” (Cit. en Cuevas 20).

1.2 El espacio literario

Maurice Blanchot es uno de estos críticos escritores² que estudian el pensamiento literario en la narrativa moderna. *El espacio literario* se dedica a meditar la obra y experiencia de Mallarmé, Hölderlin, Rilke y Kafka; como resultado funda la noción de “espacio literario”, para dar cuenta de hacia dónde va el arte y la literatura. En trabajos posteriores se ocupa de filósofos y escritores como Artaud, Duras, Heidegger, Kafka, Nietzsche y Racine; esto supone romper con la crítica anterior, empeñada en resguardar la estética de la novela decimonónica. Dicha separación ocurre

argumentativo. Cuevas Velasco evoca algunos de los escritores que han trabajado racionalidad argumentativa y racionalidad poética al mismo tiempo: Kafka, Dostoievski, Calvino, Faulkner, Hemingway, Borges, Cortázar, Piglia, Julieta Campos, Salvador Elizondo y Jorge Cuesta (9).

² Tzvetan Todorov nombra “críticos escritores” a quienes practican la crítica que se convierte en forma literaria o forma de escritura, algunos señalados por él, son: Sartre, Blanchot y Barthes (Cit. en Cuevas 57).

desde la redacción de *El espacio literario*, cuando Blanchot piensa el término “comentario” en sustitución de “crítica”; lo que apunta a liberar la escritura de su agobiante clasificación por géneros, escuelas, corrientes, estilos, etc. El resultado invita a mirar la literatura como ejercicio de la pluma, y no ya como objeto de análisis; la literatura, sugiere Blanchot, se dirige hacia ella, hacia su centro o en palabras de Roger Laporte: “la escritura se desnuda e intenta decirse a sí misma” (Cit. en Cuevas 111).

En esta apuesta por la escritura literaria, desde la escritura misma, Blanchot advierte en el umbral de *El espacio literario* que su libro se dirige hacia las páginas tituladas “La mirada de Orfeo” (4). Para Anna Poca que escribe el prólogo a la edición en lengua española, este hecho, la mirada, luce poco importante en una lectura de Orfeo y Eurídice; sin embargo, significa la expresión nuclear del pensamiento blanchotiano (6). La figura de Orfeo no sólo es esencial en *El espacio literario*, hay que considerarlo el emblema que abarca su obra crítica y literaria; la relectura del mito, sugiere la experiencia de la escritura meditada desde una perspectiva figurativo-simbólica, y no el lugar común de analizar un relato en su estructura y sentido. La relectura del mito muestra una vuelta al origen, que se traduce como experiencia necesaria a la contemporaneidad del arte; es decir, “la mirada” es un elemento primordial del pensamiento blanchotiano para que la literatura construya aquello que se perdió de vista, pues a partir del mito, la escritura se transforma en una infinidad de cosas que supone el espacio literario.

Antes de proponer una interpretación de esta noción y sus líneas conceptuales, reseñamos el mito griego incluido en el apartado décimo de *Las metamorfosis*. En el prólogo “De la literatura como experiencia anónima del pensamiento”, de Anna Poca, se transcribe el relato del que germinan los fundamentos de la escritura blanchotiana. Después acudimos a “La mirada de

Orfeo”, donde Blanchot desprende una simbología que vincula a sus reflexiones en torno al espacio literario.

Uno de los principales poetas y músicos de tiempos remotos, llamado Orfeo, pierde a Eurídice tras su boda en Tracia. El mismo paladín que acompañó, con su música, batallas y viajes marítimos, un día decide casarse con la ninfa y sentar cabeza; mas su *ser* no está destinado al rito que une hombre y mujer. Una serpiente muerde a Eurídice provocándole la muerte, por lo que nuestro héroe viaja al Hades para recuperarla. A orillas del río Estigia toca su lira para cautivar al barquero quien accede a llevarlo al mundo de los muertos; de igual manera convence al guardián del infierno. Una vez dentro suplica por la vuelta de su amada, y Hades, cautivado por su música, concede lo que pide a cambio de una condición: “Podrá regresar con él al mundo superior sólo si Orfeo no vuelve su cabeza para mirarla hasta que ella esté a salvo bajo la luz del sol” (Poca 5). El músico se encamina por la oscuridad a través de su lira; sin embargo, presa de ansiedad por la noche que abre, olvida lo pactado y voltea hacia Eurídice. Cuenta Ovidio que ella extendió sus brazos para sujetarse a él, al tiempo de desvanecerse en un aura que finalmente volvió a las sombras (*Metamorfosis* 163). Orfeo pierde a Eurídice y será expulsado definitivamente del infierno; su lira será perpetuada en la bóveda celeste mediante un conjunto de estrellas.

1.2.1 De “La mirada de Orfeo” al espacio literario

“Cuando Orfeo desciende hacia Eurídice, el arte es el poder por el cual la noche se abre. La noche por la fuerza del arte, lo acoge, se vuelve la intimidad acogedora, la unión y el acuerdo de la primera noche” (Blanchot 161). Con esta frase inicia la meditación de “La mirada de Orfeo”, donde se cifran conceptos circundantes a la obra blanchotiana, su propuesta de arte. En principio, Blanchot dice que gracias a la música Orfeo abre camino por la oscuridad; es decir, la

música, el arte, es lo que hace al artista, y la noche, la oscuridad, son el infinito de la obra que se debe al arte: sus posibilidades. También dice que la obra acoge al artista en una intimidad que es única, sólo de dos; esto puede explicar la mirada de Orfeo, pues “para él, Eurídice es el extremo que el arte puede alcanzar, bajo un nombre que la disimula y bajo un velo que la cubre” (161). Esto significa que Eurídice es un instante de la obra que Orfeo no puede retener: el espejismo de la obra resultante de su búsqueda, el acuerdo de la primera noche por el arte.

La persecución de la obra que culmina en su despojo, supone para Blanchot un punto profundamente oscuro al que no es posible acceder, pero sí aproximarse. Si la oscuridad representa las posibilidades de la obra, eso implica que Orfeo sólo se acerca a ese punto mediante *su* proyección: “su *obra es* llevarlo hasta el día y darle en el día, forma, figura y realidad” (161). El hecho de que no pueda retener a Eurídice, es consecuencia de ceguera ante la infinitud de la obra que no permite prolongar ese instante, “Orfeo puede todo, salvo mirar de frente ese ‘punto’, salvo mirar el centro de la noche en la noche” (161). Resulta que en primera instancia, el descenso hacia la oscuridad por la música no concreta la obra, la vuelta de Eurídice; Orfeo tan sólo logra *presentarla* por el arte, *presenciarla* en su movimiento para después ser apartado. Y es que al acontecer de la obra no sirve el sosiego, de ahí que ocurra el olvido de lo que supone materializarla; Eurídice vuelve a la oscuridad como recordatorio de la exigencia fundamental de la noche: que no exista obra “sino que alguien se enfrente a ese ‘punto’, capte su esencia allí donde esa esencia aparece, donde es esencial y esencialmente apariencia” (161). En conclusión, la obra es la búsqueda de la obra: su aproximación por la música que trajo a Eurídice, remite a la oscuridad en espera de su vuelta.

Esta oscuridad, la noche, se aprecia en la escritura literaria donde nada puede darse por hecho y todo queda por decir; esta cualidad que no permite interrupción, que habla sin cesar,

supone movimiento de sentido. La palabra, dice Blanchot, no habla sino que *es*: “El poema no es esa palabra, es comienzo, y la palabra no comienza nunca, pero siempre dice otra vez y siempre vuelve a comenzar” (31). De esta manera asocia su propuesta de arte a la literatura, en que el lenguaje se distancia de cualquier función representativa, que dice lo real, para aplazar cualquier sentido, siempre aludirlo. Entonces se deduce que si la escritura literaria va en busca de la obra, su persecución no es sólo de quien escribe sino también de quien lee. Dos etapas se revelan en la búsqueda de Eurídice por la literatura: escritura y lectura.

Evocando el punto en la oscuridad, la primera aproximación, que no acceso, surge del trazo de quien “escuchó esa palabra, el que se convirtió en la unión, en el mediador, el que le impuso silencio pronunciándola” (31). La cercanía de la obra mediante el trazo de la pluma, su inconcreción, resulta en el poema: la primera noche por el arte. El espacio literario, en primer lugar, viene a ser un instante captado por la mirada de Orfeo, su percepción durante el tiempo de la escritura literaria pues sólo ella comienza de nuevo. Para Blanchot, este reinicio tiene que ver con la segunda aproximación, leer. Este acto asemeja la “creación” del poema, la “prolijidad estéril” de quien escribe permite múltiples interpretaciones: origina el poema (31). “Por eso la obra sólo es obra cuando se convierte en la intimidad abierta de alguien que la escribe y de alguien que la lee, el espacio violentamente desplegado por el enfrentamiento mutuo del poder de decir y del poder de oír” (31). Desde esta perspectiva, el espacio literario sería el hueco en el interior del texto que va llenándose de sentido en la lectura. Dos caras, pertenecientes a la misma moneda, constituyen la noción de espacio literario a partir de “La mirada de Orfeo”: escribir, leer.

1.2.2 Escribir

En el capítulo titulado “La soledad esencial”, Blanchot medita en el acto de escribir, sus implicaciones: lo que acontece entre quien escribe y el papel en blanco. Es la primera línea conceptual que incumbe al espacio literario. Desde el inicio, Blanchot descarta que su definición de soledad refiera los dolores del mundo o el aislamiento del artista para ejercer su arte, pues esto último tiene que ver con la “complacencia del individualismo” (15). Conforme la lectura avanza se aclara su versión: la soledad es condición para que ocurra algo; este algo es el arte, la búsqueda de la obra, tal como plantea en “La mirada de Orfeo”. La obra como centro, es la preocupación fundamental al momento de escribir; es decir, la escritura, y lo que en ella acontece, se dirige hacia la apertura del espacio literario. A continuación, resumimos algunos puntos fundamentales en torno a esta tarea, que se distinguen en la oscuridad del pensamiento blanchotiano:

- 1) **La soledad de la obra es liberar la escritura del autor.** La soledad es condición fundamental para que exista obra literaria. Implica apartar al escritor, al Yo que escribe, para liberar la escritura (15). Esta libertad tiene que ver con lo inasible del lenguaje, parece que algo dice y después desaparece, se desdice. La escritura literaria, desprovista del sentido único, hace evidente su infinita capacidad de decir, atributo que la desvincula de quien escribe y de quien lee (16).
- 2) **La obra no es el libro.** La obra existe en tanto la palabra transcurre, es decir, mientras se escribe y mientras se lee. La obra implica movimiento de sentido cuyo único sentido es la escritura (lectura) (16-17).
- 3) **El escritor pertenece a la obra: des-obra.** Al acercarse a lo que escribió mediante la lectura, el escritor no encuentra el sentido que intentó fijar con su pluma,³ con ello

³ De ahí que Blanchot alerte sobre el riesgo que corre la obra durante su inspiración y la noción misma de autoría, representada en la figura del poeta: “La obra está tan comprometida por la inspiración como Orfeo amenazado. En

confirma lo inasible del lenguaje y su instrumentalización para servir a la obra; sin embargo, esa lectura es lo más cercano que está de ella (17).

- 4) **Liberada la escritura del autor, el escritor se lanza a buscar la obra.** Esta incapacidad de decir algo que lo vincule a la obra, a la autoría donde es “creador”, obsesiona al escritor por aprehenderla en su búsqueda, con riesgo de ser apartado. A esta condición Blanchot le llama: “soledad del escritor” (20).
- 5) **La escritura no construye un mundo acabado, real.** En ese alejamiento, la escritura literaria es otorgada a quien renuncia a decir “Yo”; es decir, el escritor rechaza el poder mundano que concede la autoría, incluido el de crear personajes (20-21). En esa separación escribir se vuelve interminable, incesante, lo real se diluye en una construcción del lenguaje; la seguridad de un mundo acabado en la novela realista, ya no es posible.
- 6) **La escritura establece su propio tiempo al ir en busca de la obra.** El tiempo no lineal de la escritura, comienza una y otra vez; esta constante rechaza el tiempo mundano para ir en busca de la obra. Esa sensación de no terminarla produce la “fascinación” (23).
- 7) **Escribir es convocar una imagen que desaparece tras la infinitud de sentido.** La imagen es aquello que la escritura convoca en su tiempo, vía la mirada que queda fascinada. Prendado de ella, el escritor padece la imagen y se empeña en buscarla (26). La imagen es el reflejo de Eurídice en la oscuridad, el sentido que el texto

este instante ella alcanza un punto de extrema incertidumbre. Por eso, tan a menudo y con tanta fuerza, resiste a lo que la inspira. Por eso también se protege diciéndole a Orfeo: sólo me conservarás si no *la* miras”. (164)

presenta en un tiempo; la oscuridad que envuelve la imagen de Eurídice es la infinitud de sentido que la escritura literaria puede ser.

1.2.3 Leer

En el capítulo “La obra y la comunicación”, se encuentran las meditaciones que el autor de *El espacio literario* plantea en torno a leer, la otra cara de su propuesta. De acuerdo a Blanchot esta acción deviene en labor creadora, pues la lectura, entendida como reescritura, hace que la obra *se* comunique. Primero reflexiona el verdadero acto de leer, cuyo valor está en implicaciones como: relectura, separación del lector, interpretación de la escritura, cercanía de la obra, prescindir del texto legible, entre otras. Una vez aclarado el panorama de la lectura, Blanchot dirige sus apreciaciones hacia la comunicación de la obra, centro de su propuesta artística; este fenómeno supone implicaciones como: encuentro fallido entre autor y lector, independencia de la obra, lectura crítica⁴ y el modo en que la obra se relaciona con el mundo. En seguida extraigo algunas conclusiones de la lectura blanchotiana:

- 1) **El lector es un escritor.** Blanchot compara al lector con el escritor, que sólo es artista mientras escribe y no da por hecha la obra. El lector desprovisto de sentido es el ideal, pues debe ignorar lo que sabe y regresar a leer para encontrar la obra. El lector es siempre futuro (180).
- 2) **El lector, recibe ese don de la obra a cambio de apartarlo.** Blanchot lo ejemplifica con el hombre que rechaza el cuadro de Picasso, quien declara: “No podría vivir con eso delante de los ojos”. Esta negación obedece aquello que oculta la obra de arte, *su*

⁴ La lectura crítica o relectura, como se explica más adelante en el espacio poético, origina el “comentario” blanchotiano. Al ocuparse exclusivamente del lenguaje se parte de un centro para buscarlo una y otra vez; como consecuencia la escritura habla de sí misma interrogando a la obra sobre su quehacer.

realidad; esta otra realidad aparta del mundo a quien mira, para instaurar su tiempo. Desdeñar la lectura, el cuadro, es aceptar la ceguera y el alejamiento; así el don del lector proviene de la obra, pues ella procura el órgano para que emerja: ojos u oído para ver y escuchar (180).

3) Un libro sin leer es un libro no escrito. Entiéndase que leer es reescribir el libro, y la reescritura es llenado de sentido. Reescribir es interpretar la escritura a partir de sí misma (181).

4) Leer es liberar de todo autor al libro, constituyéndose en obra. El lector va borrando toda experiencia y trabajo que el escritor vertió en él; sin embargo, lo leído también se desvanece en cuanto avanzan las páginas, separando también al lector-escritor. Blanchot llama a este protagonismo del texto, “carácter impersonal de la obra”: *es* y nada más (181).

5) Leer es más cercano a la obra que el acto de escribir. La importancia de la lectura viene de asociarse al verbo “hacer”, pues “ella hace que la obra se convierta en obra” (Blanchot 182). Es decir, a partir del texto cada lectura vierte sentido, le da forma, sentido que “hace” la obra infinitamente.

6) Leer no es someterse al texto; su esencia es libertad futura de sentido.

Blanchot habla del libro “no literario”, el que no puede leerse (reescribirse), como algo previamente leído y por tanto sin sentido, fijo. En cambio, el libro que se origina en el arte, libro literario, siempre está por ser leído; de ahí que se presente como obra, por esa lectura próxima. Por eso la literatura es cosa de espacio, su única seguridad es *ser* ocupada infinitamente de lenguaje; la lectura literaria ejemplifica libertad por esa capacidad de decir, decidir (182).

1.2.4 Comunicar

1) **La comunicación de la obra es un encuentro fallido entre autor y lector.**

Leer supone la seguridad del sentido que Blanchot nombra “medida de la obra”, como si el lector pudiera encapsularlo; pero esto no es más que el desconocimiento de la imposibilidad que se gesta en la escritura literaria, una red de sentido que no asegura nada, “la desmesura de la obra”. Entre el poder de leer y la imposibilidad de sentido, se simula un encuentro fallido entre autor y lector que origina un espacio donde la obra se comunica (187). Nótese que la palabra comunicación remite a común, comunión, acción.

2) **Leer es porvenir.** Este distanciamiento del lector confirma que la obra es independiente, libertad que evidencia la profundidad de su relación con ella: a nadie pertenece, pero es cercana. La categoría de obra prevalece en tanto el lector reconoce que ella está fuera de su alcance, que no ha leído. Sólo así sucede la intimidad, en ese distanciamiento que es libertad se origina el lector (188).

3) **El “vacío” de la obra nos lleva a su recomienzo, la obra hace la obra.** La sensación de “vacío” surge ante la imposibilidad del sentido único. Esta imposibilidad de encapsularlo, de aprehender la obra, es una experiencia ligada al origen cuando la escritura abrió un espacio. Tal como sucede con el escritor, el lector queda fascinado y vuelve la mirada al texto ya liberado de autor, personajes e historia, para ocuparse del lenguaje: origina la lectura crítica; aquí se trata de interrogar cómo se hace la obra durante la lectura. El lector es un “escritor” en tanto la obra instaaura su tiempo: el porvenir de un lenguaje inacabado (191).

4) **A partir de sus relaciones con el mundo la obra comunica “algo”, se vuelve “aprehensible”. El lector desprovisto no es posible.** La sensación de no aprehender la obra, la lleva a ser depositaria de significaciones en la historia; el vacío se llena de contenido proveniente del mundo, y lo que comunica lo hace a partir de cosas estables que imitan la realidad. Aquí ya no se lee la obra, sino que se repiten los pensamientos de todos, los hábitos; aquí ya no están presentes la obra de arte ni la lectura. El lector desprovisto es imposible, confirmando que la obra está fuera de su alcance tal como sucede con Eurídice (193-194).

1.3 El espacio poético en la narrativa

En un artículo de la revista *Anthropos* titulado “Vampiros y literatura”, Manuel Asensi expresa la necesidad de retomar la senda blanchotiana en favor de los estudios literarios: “Sería una pena que si hemos rehabilitado nombres como el de Bajtín para la teoría actual y la del futuro, no hiciéramos lo mismo o por más razones, con Maurice Blanchot. Que se trate de teoría *en* la literatura y no de teoría *de* la literatura no debería entristecernos o asustarnos, sino más bien hacernos sonreír como Lázarus que fingen, sólo fingen, estar muertos” (77). Atendiendo el diagnóstico de Asensi, Norma Angélica Cuevas Velasco rescata la poética filosófica de *El espacio literario* con el propósito de debatir en torno a esta noción y sugerir un marco para evaluar las aportaciones teóricas de algunos escritores en sus obras. Bajo tal encomienda redacta *El espacio poético en la narrativa* (2004) teniendo como base la obra ensayística de Blanchot, donde propone “el concepto de *espacio poético* como el espacio de reflexión sobre la escritura ficcional en torno al concepto blanchotiano de espacio literario” (19). Conviene aclarar que Cuevas Velasco no pretende instaurar un esquema definitivo del tema, más bien es la apertura de una discusión teórica, eso sí profunda y documentada, a la que invita a sumarse.

La advertencia de Asensi, vuelta al fenómeno del pensamiento literario en la obra, estimula el diálogo que Cuevas Velasco encamina a recuperar comentarios, digresiones y reflexiones que habitan la narrativa de ciertos escritores. En cumplimiento de esta tarea, necesaria a la literatura en su afán de persistir, Cuevas Velasco hace un segundo aporte en su trabajo: la noción de “espacio poético”, variante del espacio literario blanchotiano, cuyo propósito es develar los principios narrativos inmersos en la escritura ficcional y comprobar su aplicación en la literatura; es decir, acercarse al discurso literario a partir de lo que propone la obra, siendo sujeto y objeto de sí misma (24). Este concepto es un avance que justifica hablar de teoría *en* la literatura, tal como propone Asensi; aquí es pertinente citar su postura respecto al tema:

La diferencia entre «de» y «en» es aquí capital. En el caso de la *teoría de la literatura* se parte del supuesto según el cual la literatura es un objeto para un metalenguaje, de tal forma que lenguaje literario y metalenguaje son heterogéneos. Esta manera de entender el discurso sobre la literatura es el dominante dentro del canon de la teoría literaria del siglo XX inspirada en los principios «cientificistas» de la lingüística sistemática. La *teoría en la literatura*, en cambio, parte de la idea de que la literatura es un objeto para sí misma constituyéndose a su vez el sujeto y el objeto de su propia reflexión. En este planteamiento el lenguaje literario y el discurso sobre la literatura son homogéneos e indistintos. (68)

Antes de abundar en la trayectoria rumbo al espacio poético, es necesario retomar el espacio literario desde la perspectiva de Cuevas Velasco, misma que coincide con las reflexiones de Blanchot: escribir, leer y la comunicación. En el apartado “El espacio literario o la mirada de Orfeo”, Cuevas Velasco reconoce tres líneas conceptuales subyacentes a dicha noción, a saber:

La “muerte del autor” o la *ausencia del yo* en el espacio literario, la “participación del lector” en el espacio literario y el espacio poético en la narrativa (105). Cuevas Velasco introduce cada razonamiento del modo siguiente: en el primero no se requiere estar frente a una obra literaria, el espacio literario se descubre a partir del primer plan de escritura, pues se funda exclusivamente en la relación establecida entre el escritor y el papel en su campo de pruebas-ideas. En el segundo razonamiento es obvio que el objeto anhelado es la obra estética literaria. El tercer razonamiento se hace complejo, pues hay que desenterrar la reflexión sobre la literatura que resguarda la obra literaria: “hay, pues, un *metatexto*, es decir, no hay un texto escrito, o mejor dicho, el texto es lo que menos importa al escribir tomando en sentido inverso al proceso de la escritura: hablar de la experiencia de la misma” (109).

1.3.1 La “muerte del autor” o la *ausencia del yo* en el espacio literario

En este recorrido Blanchot purifica la escritura por medio de un “desastre” que echa por tierra los fundamentos de cuanto se tenía por verdad. Es decir, la inspiración divina, los personajes como seres reales, la obra producto del autor y su genio artístico, no son más el mérito de una práctica empeñada en buscarse a sí misma: “Escribir es colocarse en el camino de lo imposible y terminar con la certidumbre de la idea de Dios, del yo, de la verdad, del libro y de obra” (Cuevas 102). Así se comprueba que la escritura se vuelve tema de la escritura, durante el trazo de la pluma se revela lo que encierra dicha actividad. Ocupado en ella, el pensamiento literario de Blanchot se dinamiza para dar cabida a dos variantes: el tiempo “activo”, el proyecto, donde se construye el mundo como mundo de las representaciones; por otro lado existe el tiempo “pasivo” en que el escritor se entrega a la soledad de la obra para así morir: “Escribir es, pues,

entregarse a la fascinación de la ausencia de tiempo; el escritor pertenece a la soledad de la obra mientras que a él le pertenece únicamente el libro” (104).

Esto da lugar al tiempo de la escritura, que es posible por el acto de escribir; una vez liberada del creador y todo lo vinculado a su figura, podrá pertenecerse, podrá corresponder a quien no la puede tener como suya: Él (105). En adelante, Él tendrá que volver una y otra vez a sí mismo para explicarse; el juego es recorrer casi completamente un círculo, a no ser por un “salto” que es el comentario resultante de la inspiración en movimiento.⁵ Para Blanchot el salto viene de un impulso irresistible que habita internamente al escritor, producto de la proximidad a ese punto donde algo *puede* decirse; es decir, cuando el autor logra separarse de la obra que ha proyectado, la escritura resultante aplaza el sentido en una frase (*El espacio* 46). En este momento del proceso creativo es cuando se permite hablar de la escritura. Blanchot distingue que Kafka, quizá contra su voluntad, se dedica de lleno a escribir prohibiéndose continuamente el salto que posibilita la conclusión (74). “El salto es la forma [en que el texto se dice a sí mismo] o el movimiento de la inspiración” (167). Cuevas Velasco también distingue en esta etapa la exclusiva preocupación por la escritura, pues considera que Blanchot ve en el salto la referencia que cierra un ciclo e inicia otro: “Cada vez que el pensamiento tropieza con un círculo, es porque toca algo original de donde parte, y que sólo puede superar para volver a él” (85).

Ahora bien, Cuevas Velasco considera que el espacio poético es escritura, filosofía y poesía. Siguiendo esta secuencia, el discurso poético ficcional es la última fase de un proceso que antecede escribir y pensar; al relacionar este ciclo, denominado espacio poético, será posible

⁵ Cuando Blanchot habla de “inspiración” no se refiere a una actividad que precede la escritura, sino que marcha a la par de ella: “En esa inspiración que, al mismo tiempo y bajo el mismo aspecto, es falta de inspiración, fuerza creadora y aridez íntimamente confundidas”. (*El espacio* 167)

llegar al “comentario literario” (161).⁶ Hay que recordar que el punto de partida y regreso en la obra de Blanchot es la mirada de Orfeo; esta espiral que es su pensamiento ofrece apertura, siempre es capaz de cambiar. En palabras de Anna Poca: “la espiral interioriza las sucesivas imágenes privilegiadas por su comentario, y el comentario, a su vez, se exterioriza en una sucesión que toma la forma de una filosofía sobre la literatura” (6-7). Cuevas Velasco aprecia una escritura de “tenor” y “contrapuntos”, es decir, que se desdice; la que parte de la mirada de Orfeo para regresar a ella y confrontar posiciones anteriores. De este modo la literatura está por venir, es una búsqueda que ilusiona por llegar a su grado máximo; es iniciar el trazo de un círculo para pretender fisurarlo y así obtener respuestas (100). Cabe recordar que el método del comentario es propuesto por Blanchot en *El espacio literario*, para distanciarse de la crítica y su tarea clasificadora. Para Anna Poca es travesía hacia una imagen central que se resiste a la nominación (12). Es decir, se trata de buscar incansablemente la escritura, intentar definirla, aunque sólo quede presente su ausencia, tal como sucede con Eurídice. Si la escritura (lectura) es siempre futura, se entiende que partiendo de una imagen o instante en la noche, el escritor se empeña en hallarla; parte de un centro para volver a Él: escribir obliga a hablar de la escritura, produciendo el comentario. Este modo de “hacer” la obra, de “interrogarla” ocupándose del lenguaje, es la lectura crítica propuesta por Blanchot en “La comunicación”.

De esta manera *El espacio poético* propone analizar la travesía que alcanza en un salto el comentario literario. Con este término, Cuevas Velasco da una vuelta de tuerca al método blanchotiano, pues sólo tras (re)leer y (re)escribir infiere que el comentario nace de combinar ambos conceptos. También distingue los rumbos que va tomando la crítica en manos de

⁶ Bajo esta perspectiva es legítimo hablar de teoría en la literatura y más aún cuando existe relación de conformidad con la ficción: “De tal modo que la configuración discursiva de una obra determinada resulta ser clara expresión de ese pensamiento literario que se despliega en el acto de la escritura”. (Cuevas 20)

Blanchot, quien “deja en claro que la *prolongación del estructuralismo no puede ser otra que ir hacia la literatura, pero no ya como ‘objeto’ de análisis sino como actividad de escritura*” (120).

Para Cuevas Velasco, Roland Barthes coincide con Blanchot en que el estudio de la literatura tiene que ser modificado, para ello deberá entregarse de lleno a los procesos de escritura y hacer a un lado los análisis psicológicos o puramente formales; de esta manera será posible llegar al “comentario crítico” (120).

1.3.2 La “participación del lector” en el espacio literario

Esta incesante actividad se ofrenda a Él: tiempo de la escritura o espacio literario, ese extraño tiempo sin tiempo que llega a nosotros por la escritura literaria (Cuevas 105). El tiempo de la escritura, nos dice Blanchot, también se manifiesta en la lectura; su comprensión radica en el *ser* del arte, expresión del acto íntimo entre quien mira y el texto literario. Cuevas Velasco acude a Umberto Eco quien considera “este carácter de textura inconclusa de todo texto [...] lo que se llama «apertura de la obra», que hace del lector (en el caso del texto) un llevador a término de la obra, en el instante del llamado gozo, o contemplación, o reproducción de la misma” (106). Aquí la investigadora aclara que el texto es siempre inacabado, contiene su propia historicidad y la del sujeto que lo eleva a obra (106). En palabras de Blanchot: “El escritor escribe un libro, pero el libro todavía no es la obra; la obra sólo es obra cuando, gracias a ella, la palabra ser se pronuncia en la violencia de un comienzo que le es propio; acontecimiento que se realiza cuando la obra es la intimidad de alguien que la escribe y alguien que la lee” (16-17).

Cabe aclarar que una lectura, en tanto acto anónimo, no puede abarcarlo todo, no es de ningún modo “la lectura”. Tal idea está vinculada al consumo del libro objeto y no al acto de leer que es más complejo. Por ahora basta decir que: “La obra sólo es tal cuando de esa lectura en

soledad se pasa a la lectura de la obra sobre el trasfondo de otras obras” (Cuevas 11). Estudiar lo que está más allá de la superficie del texto, es llegar al lugar que oculta los principios y reglas que guían la creación del escritor; es el espacio poético propuesto por Norma Angélica Cuevas Velasco: binomio encaminado a la “abstracción del *metatexto* en el texto narrativo, que me permita hablar de un pensamiento literario sostenido *por* y *dentro* de la obra narrativa literaria; de ahí el motivo de mencionar la teoría *en* la literatura y no *sobre* la literatura” (12). Hablar de espacio poético no implica una manifestación de belleza a través de la palabra, lo que se conoce como poeticidad; aquí se trata de la poética representada en el texto a modo de una teoría interna de la literatura. Mejor es abreviar con Cuevas Velasco: “espacio poético en tanto que concibo a la poética como una teoría inmanente del discurso literario” (12).

1.4 El espacio poético en relación con el espacio literario

Antes de replantear el espacio literario y su relación con el espacio poético, es necesario volver a elementos clave en el fenómeno artístico. En su aproximación al concepto blanchotiano de escritura, Norma Angélica Cuevas Velasco encuentra relación con las ideas de Martin Heidegger en “El origen de la obra de arte”, de 1952. Este ensayo aparece en alemán, tres años antes que *El espacio literario*. Aunque Cuevas Velasco acepta que el tema Heidegger-Blanchot requiere de mayor atención por su complejidad, se sirve de los puntos indispensables para referir dicha noción (103). “En la experiencia artística interviene, siguiendo la circularidad heideggeriana, artista, obra y arte” (118).

A primera vista, el círculo se explica con la simbología de “La mirada de Orfeo”; sin embargo, no queda muy claro hacia dónde se dirige la reflexión en términos que aquí interesan, llevar al espacio poético. La relación entre cada elemento y dependencia de un centro está en “El

origen”: “El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno es sin el otro. Sin embargo, ninguno de los dos es por sí solo el sostén del otro, pues el artista y la obra son cada uno en sí y en su recíproca relación, por virtud de un tercero, que es lo primordial, a saber, el arte, al cual el artista y la obra deben su nombre” (Heidegger 35). Ya desde el título se lee que principio y final son la misma cosa. Para entenderlo mejor, Heidegger explica en orden cada concepto: “ORIGEN significa aquí aquello de donde una cosa procede y por cuyo medio es lo que es y como es. Lo que es algo, cómo es, lo llamamos su esencia” (35). Entendida la palabra clave se completa el significado de la tríada: La obra en principio es del artista, pero “origen” supone que se compone de algo más; el artista existe cuando hay obra, pero todo trabajo proviene de una fuente. Ambos deben su existencia al arte, lo esencial, que en Heidegger tampoco alude a lo real, tan sólo expresa determinadas características. Para indagar en ellas, se deberá ignorar al “artista” y cuestionar a la obra: “Para encontrar la esencia del arte que realmente está en la obra, busquemos la obra real y preguntémosle qué es y cómo es” (36-37).

A decir de Cuevas Velasco, el arte o búsqueda de su origen sería un extremo posible del círculo blanchotiano; ya que se ubica al final, existe movimiento de la escritura que posibilita la muerte, otro punto último (118).

Tras ensayar una forma del pensamiento blanchotiano, del espacio literario, con miras al aporte de la teoría contemporánea, Cuevas Velasco reconoce que cualquier intento por definirlo en categorías de análisis resulta imposible. Lo entiende como proceso de escritura en la escritura; por eso, al observarse a sí misma, muestra aciertos y contradicciones. “Y es que cuando la paradoja domina los comentarios, nada puede ser preciso [...] Se afirma y se niega como una forma de mantener la movilidad del lenguaje; para mostrar en este movimiento que en literatura la significación no puede ser fija” (153). También implica la totalidad del lenguaje, sus distintos

fenómenos durante la escritura, en el discurso literario. Para hablar del espacio literario de un autor hay que reconocer, en primer lugar, la amplitud discursiva en su obra: en la literatura cabe el mundo (153). “El *espacio literario* es [en definitiva] un continente infinito, inmenso, heterogéneo de experiencias del lenguaje” (154).

La vastedad del tema exige a Cuevas Velasco seguir una ruta trazada por cierto panorama. Desde su perspectiva, ocuparse de la fusión entre lenguaje literario y discurso sobre la literatura; fenómeno que nombra, siguiendo a Manuel Asensi, como teoría *en* la literatura (154). También el efecto poético, entendido como la generación de varias lecturas en un texto, sin que pueda agotarse por completo (145). Por supuesto, el acontecer de la escritura en virtud del lenguaje. Los temas interesan por “el modo en cómo se funden y de cuya confusión puede advertirse la interpretación de la Poesía que está implicada en la puesta en obra de la Poesía” (154). En otras palabras, se trata de observar la interpretación del arte o manifestación de su esencia, y cómo se refleja en la obra.

Aquí es oportuno el siguiente dato con miras a fundamentar la propuesta de Cuevas Velasco. Hablar de Poesía en términos de Blanchot no es referir el poema.⁷ Otra vez asoma la huella de Heidegger. En “El origen de la obra de arte” declara que arquitectura, escultura y música son también Poesía, como variantes del arte implican un decir constante, conformación de la obra, revelación inacabada (95-96). El fenómeno puede entenderse como procedimiento en que la obra explica cómo es y lo que es; en ese momento *sucede*: “La Poesía es el decir de la *desocultación* del ente” (97).

⁷ Para hablar del arte en todas sus variantes, Heidegger utiliza la palabra alemana *Dichtung*; al hablar de poesía, como género literario, recurre al latinismo *Poesie*. El traductor explica que tal distinción no puede hacerse en español, de ahí que escriba Poesía (con mayúscula) en el primer caso, y poesía (con minúscula) en el segundo (“El origen” 96).

Se entiende que el espacio poético y su relación con el espacio literario no es una variante fácil de concebir. Los términos expuestos por Cuevas Velasco sirven para delinear una parcela en el infinito del espacio literario. La propuesta se completa bajo influencia del mismo Blanchot, quien replantea el tema en *El libro que vendrá* (1959). En el apartado “Una nueva concepción del espacio literario”, habla del *espacio poético* y *el espacio cósmico*. El primero nace de la experiencia de Mallarmé, quien formula su pensamiento poético “en términos de universo, no solamente bajo la influencia de Poe [...] sino más bien por la exigencia del espacio creador, y creador en tanto que infinitamente vacío, con una vacuidad infinitamente movediza” (266). Es decir, la esencia de la obra proviene no sólo de leer a otros, también de la reflexión en la escritura literaria; acción que dificulta fijar su origen.

“El *espacio poético* es emergencia y *reflexión* en curso de la palabra poética. Aquí, «poético» quiere hacer una doble referencia: primero busca tener a la vista al discurso poético ficcional, pero también al procedimiento de la escritura en tanto que acción y resultado de la acción, de la actividad de la escritura” (Cuevas 155-156). Esta desocultación del ente o decir de la Poesía, hablando como Heidegger, proviene de lecturas que anteceden al texto; sin embargo, el hallazgo de la fuente, por sí mismo, no logra definir su esencia. El espacio también se debe al movimiento, diálogo con el trabajo del escritor que expande el discurso primigenio. “En este *otro* espacio se formula el pensamiento literario de quien escribe; es el espacio creador que se reconoce como infinitamente vacío, siempre en búsqueda, infinito”. Este fenómeno amplía los límites de la escritura literaria para instalarse en la crítica, la reflexión y el trabajo de carácter metatextual (Cuevas 156).

En conclusión, el espacio poético trata de encontrar el origen de la obra. En tanto influencia literaria del escritor; pero también del pensamiento que éste origina en la “obra”, en el

trayecto de la pluma. Esta actividad produce comentarios implícitos en la narración, en la literatura; pero también aparecen de modo explícito y cuya forma parece definitiva. Al final, el texto (in)acabado, dice o desdice la actividad del pensar. Cuevas Velasco resume su propuesta y cómo funciona la puesta en obra de la Poesía:

Considerada la importancia de destacar la teoría⁸ en la literatura, propongo emplear la noción de *espacio poético*, que es una forma específica, particular del *espacio literario*, para referir al conjunto de comentarios, reflexiones o digresiones de carácter teórico-literario enunciados en la textura ficcional y en consonancia con ella, de tal modo que la configuración discursiva de una obra determinada resulta ser clara expresión de ese pensamiento literario que se despliega en el acto de la escritura. (157)

El espacio literario resulta un concepto totalizador que percibe los fenómenos del lenguaje durante la escritura. En este entendido, se han descartado clases o divisiones establecidas que permitan su definición; más bien, al ensayar el pensamiento literario blanchotiano, Cuevas Velasco vislumbra su acontecimiento en una tríada: “Son, al menos, tres líneas conceptuales las que subyacen a la noción de espacio propuesta por Blanchot [...] para acercarnos a sus reflexiones teóricas” (105). En primer lugar, Cuevas Velasco describe el espacio literario bajo dos aspectos: “La ‘muerte del autor’ o la *ausencia del yo*” y “La ‘participación del lector’”; después, partiendo del fundamento blanchotiano, concibe el espacio poético en la narrativa.

⁸ Cuevas Velasco matiza el concepto de “teoría”, que no lo es en sentido estricto. La poética es resultado de interpretar el lenguaje de ficción por medio del lenguaje de reflexión; este no se separa de la forma narrativa, no es un metalenguaje. En la concepción del lector es donde el pensamiento literario adquiere, por un ejercicio de traducción, forma de metalenguaje. “De modo que, una descripción de las afinidades entre una poética y una teoría literaria jamás debe intentar borrar las diferencias”. (157)

Se ha probado el planteamiento de Cuevas Velasco y su coincidencia con las reflexiones de *El espacio literario*, a saber: escribir, leer y la comunicación. No es posible aproximar una “teoría *en la literatura*” o poética, sin las implicaciones del concepto inicial propuesto por Blanchot. “Es decir, que dentro del espacio de la escritura, del *espacio literario*, el mismo Blanchot encuentra plausible, cuatro años después, reconsiderar la concepción de *espacio literario* y señalar al interior de éste una ‘comarca’ que recibe el nombre de *espacio poético*” (Cuevas 155). Entendida la infinitud de experiencias del lenguaje que supone el espacio literario, aquí se ciñe a las líneas de acción propuestas por Cuevas Velasco; desde luego, en relación con las meditaciones de Blanchot. A continuación se retoman para hablar de *El último lector* en términos de espacio literario; por supuesto, con vistas a ensayar el espacio poético en su obra.

La escritura como transición, lo que sucede entre el escritor y la hoja en blanco, se explica en “La soledad esencial” de *El espacio literario*. Se trata de separar a la persona del autor, su Yo, para liberar la escritura. Hablar de escritura en Blanchot es hablar de escritura literaria, de literatura; la fusión aplaza todo sentido evidenciando su infinita capacidad de decir (27). De esa separación, y las posibilidades del texto en estado neutro, se instaura el tiempo de la escritura (espera de la significación por la lectura).

“La ‘muerte del autor’ o la *ausencia del yo* en el espacio literario”, vacía de sustancia al lenguaje en favor de la literatura. “La escritura vista como ejercicio es un desastre que arrasa con los principios de totalidad. Escribir es colocarse en el camino de lo imposible y terminar con la certidumbre de la idea de Dios, del yo, de la verdad, del libro y de obra” (Cuevas 102). La transición hacia lo neutro hace que la realidad –en esencia perteneciente al texto– no esté (del todo) presente; la secuencia de sucesos se bifurca en “tiempo activo (la historia, el mundo, la verdad) y tiempo pasivo (la fascinación, la pasión por la imagen)” (103). En *El último lector* se

describe el tiempo de la escritura, su conformación desde el personaje, el escenario, la trama y los acontecimientos. Para explicar el procedimiento ficcional se acude a la teoría narrativa que Danny J. Anderson extrae del ensayo “Sobre el referente y la transformación narrativa”, de John S. Brushwood; según este modelo, tres elementos intervienen en la creación del texto: la realidad extratextual, la *histoire* del narrador y el *récit*.

“La ‘participación del lector’ en el espacio literario” es la segunda línea conceptual propuesta en *El espacio poético*. Como explica Cuevas Velasco, la escritura blanchotiana también medita en la lectura y el lector; estas consideraciones son muchas y no se dirigen al mismo punto; más bien están esparcidas, se interponen e interrumpen unas a otras. Cuevas Velasco recomienda, siguiendo la experiencia de Octavio Paz, aproximar una relación con la figura del lector configurada en *El espacio literario* (124). Al revisar el capítulo “La obra y la comunicación” hay correspondencia con los hallazgos de Cuevas Velasco; aquí bastan dos para retomar su planteamiento. En el apartado “Leer”, esta actividad equivale, guardadas las proporciones, a la participación del escritor en la creación de la obra. “La comunicación” resulta de volver al texto para ocuparse del lenguaje, originar la lectura crítica, interrogar cómo se hace la obra.⁹ En este punto “leer” es comprender el significado de las palabras; dialogar con ellas hasta extinguir al sujeto en favor de la obra, del arte. La lectura se encamina a hablar de la Poética representada en el texto, a modo de una teoría interna de la literatura.

⁹ Blanchot no pretende “afirmar que la lectura sea una actividad ingenua [carente de intención] lo que defiende va en el sentido de no creer que un método pueda fijar el sentido de un texto, como si el movimiento semántico, la diseminación, no existiese. Hay que señalar, también, que la empresa de conservar en una lectura crítica ese movimiento sin privilegiar alguno de ellos suena imposible; imposible por inalcanzable”. En otras palabras, el procedimiento elegido sigue un hilo, pero éste no puede captar nada que esté fuera de él. “Ante esto, no habría más que decir junto con Blanchot que la lectura auténtica es imposible”. (Cuevas 129)

Me atrevo a decir que en realidad cuando Blanchot habla de la lectura la concibe únicamente como *reescritura* y a ésta como un llenado de nuevos sentidos. Significa esto que reescribir es interpretar la escritura a partir de lo que ella misma propone. Leer es permanecer dentro del texto hasta continuarlo, reproducirlo, consumarlo. El verdadero acto de leer no cuestiona al libro ni al autor respecto al sentido que contiene. Este tipo de lectura es lo que me lleva a concebir la existencia de un *espacio poético*, semejante al espacio literario pero del que sólo es un segmento, una parte del círculo blanchotiano. (Cuevas 129)

Aquí ya es posible el comentario crítico literario, fenómeno que parece dirigir la narración hacia el ensayo. Cuevas Velasco explica con sencillez el paso de la ficción al discurso: “A fuerza de escribir, el autor escribe sobre la escritura; concibe y madura reflexiones que se derivan de la forma que adquiere la palabra durante el proceso en que está inmerso cuando escribe” (159). Siguiendo a Cuevas, el curso que toman las meditaciones puede variar: se encaminan a la obra misma donde se reflejan; hacia la literatura en general, resaltando una de sus funciones o describiéndola por la experiencia ante el papel; puede intentar diversas formas de contar. Esta manifestación del lenguaje opera, en términos generales, de modo implícito y de modo explícito. En esta línea interesa la primera forma, donde ficción y reflexión se fusionan abriendo paso al lector. “Estas reflexiones implícitas suelen reconstruirse a partir de una lectura alegórica; en estos casos, en los que el comentario es implícito, hay mayor dificultad para comprender la reflexión teórica o la propuesta conceptual, a pesar de esto su eficacia no se pone en duda” (148).

Bajo tales consideraciones, la “participación del lector” en el texto de David Toscana se despliega como sigue. Primero se examina la novela para encontrar formas de leer y tipos de lectores que pueden relacionarse con las conclusiones extraídas de “La obra y la comunicación”,

capítulo de *El espacio literario* dedicado a la lectura. Por último, se observan momentos en que narración y reflexión se entrelazan para dar paso al comentario implícito; éste puede ser de escritura y literatura. Se incluyen a partir de esta línea conceptual porque la interpretación proviene del lector real.

Una aclaración antes de abordar el comentario explícito. En párrafos anteriores se habla del espacio literario bajo tres líneas conceptuales. Como puede verse, la búsqueda del espacio poético o esencia del arte comienza desde “La ‘muerte del autor’ o la *ausencia del yo*”; pero únicamente al final del trayecto logra una forma. El concepto sucede en el espacio literario y no participa de una sola acción. Entendido esto hay que redefinir el último término, atendiendo su función con relación al pensamiento de Blanchot.

La ‘participación del lector’ en *El espacio poético*, se prolonga en un capítulo titulado “El *espacio literario* y el nivel metatextual”. En esta línea, la palabra no abandona su forma narrativa, ensaya otras fabulaciones dentro del texto. Los fragmentos muestran un comentario finito, explícito; pero su composición puede aplazar toda “reescritura” o interpretación del lenguaje. Cuevas Velasco se apoya en Hans-George Gadamer y *La actualidad de lo bello* (1991) para hablar del arte moderno y la autoconciencia: “Esta [palabra] señala la autonomía, la subjetividad, en suma, la capacidad [...] de referirse a sí mismo” (138). En la ficción moderna ésta adopta forma de texto en el texto; la teoría literaria nombra a este fenómeno “metaficción”. Cuevas Velasco prefiere el término de “metatexto” o “nivel metatextual” porque abarca ficción y escritura (139). La autoconciencia del texto o metaliteratura describe igualdades o diferencias entre lenguaje y realidad, hace de la escritura el tema central, pone en duda la categoría de obra y también es ficción. “Considero, pues, dentro de la escritura metatextual a las obras narrativas

cuyos subtextos más que establecer relaciones con otros textos, se cuestionan sobre la posibilidad de la literatura, de la ficción literaria” (140).

Ahora bien, ¿cómo se relaciona la noción de espacio poético con el concepto de metatexto? Cuevas Velasco recurre a Iuri M. Lotman para hablar de metaficción. En principio habla de una ficción dentro de otra ficción; también se entiende como discurso, como una verdad de la literatura, que como sabemos, da pie a otras verdades (139). En las obras consultadas por Cuevas Velasco para validar su propuesta hay un “acto crítico o teórico-literario”; es decir, cuando lenguaje de ficción se fusiona con lenguaje que habla de la literatura, se da lugar a un espacio poético (14).

A nivel de texto en el texto, el discurso poético ficcional alcanza su mayor (in)certidumbre. Sentado esto, cabe señalar la generalidad en los términos utilizados por Lotman, situación que dificulta explicar la composición de subtextos en *El último lector* y ensayar una forma del pensamiento literario a partir de sus intrincados vínculos. Para tal encomienda sirve el estudio de Gérard Genette en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1982). Su noción de transtextualidad o “trascendencia textual” está ligada a instancias previas que conforman la poética; es decir, se trata de penetrar la epidermis del texto para hallar la “literariedad de la literatura” (9). La idea de Genette suple la metatextualidad de Lotman en su acepción más amplia, pues no sólo refiere el discurso, también aporta modalidades que vinculadas entre sí permiten su aproximación. En seguida se plantean los tipos de relaciones transtextuales; la explicación obedece a su procedimiento funcional en las tres líneas conceptuales subyacentes al espacio de Blanchot.

La primera modalidad es la intertextualidad, que Genette define como “relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, [...] como la presencia efectiva de un texto en otro”

(10). Esta forma de transtextualidad tiene algunas variantes. La cita es el modo más evidente, conforme a la letra del original; lleva comillas y puede o no referir la fuente exacta. Aparece también como plagio, copia literal que omite su procedencia; ésta se trata de una práctica anticanónica. Por último, la alusión, menos clara y literal, “cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones” (10). David Toscana se vale de la intertextualidad en *El último lector* al introducir fragmentos de novelas ficticias, en forma de citas y alusiones.

La segunda modalidad de Genette refiere el todo de una obra en relación con sus paratextos, señales que amplían las expectativas de lectura: títulos, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, notas al pie de página, finales, epígrafes, portadas, solapas, fajas, comentarios de contraportada, etc. (11). En la novela de Toscana, los intertextos o novelas ficticias despliegan dichos elementos en conversación con *El último lector*, específicamente con sus paratextos.

La metatextualidad es la tercera modalidad de trascendencia textual expuesta por Genette, es una relación que implica un “comentario”. Siguiendo esta idea, un texto que habla de otro establece un vínculo metatextual con éste, sin que necesariamente lo cite o incluso lo nombre (13). Es decir, a partir de un intertexto se desprende una reflexión sobre las implicaciones de narrar. En ese instante el subtexto se relaciona con la novela, con la historia principal, aunque no lo diga; también puede apartarse de la trama y hablar de literatura en general. La meditación recibe el nombre de “comentario”, pues el lenguaje adquiere forma de discurso crítico; aquí aparece en su modo explícito. De este tipo transtextual se concluye lo siguiente: hay relación metatextual cuando un texto habla de otro texto; la teoría y crítica literaria en la narrativa son el

“metatexto”. Genette concluye así afirmando que: “La metatextualidad es por excelencia la relación *crítica*” (13).

La cuarta modalidad transtextual propone esclarecer el género perteneciente al texto. Esta recibe el nombre de architextualidad, que a decir de Genette es “una relación completamente muda que, como máximo articula una mención paratextual (títulos, como en *Poesías, Ensayos, Le Roman de la Rose*, etc., o, más generalmente, subtítulos: la indicación *Novela, Relato, Poemas*, etc., que acompaña al título en la cubierta del libro)” (13). También aclara que el estatuto genérico, aunque esté fundamentado por vía paratextual, no es definitivo; y es que en última instancia, tal decisión pertenece al lector, crítico y público en general (13). *El último lector*, de entrada, se inscribe al género novelístico por referencia paratextual {intertítulos, final(es), comentario(s) de contraportada y solapa} e intertextual (todos los subtextos son novelas).

Genette se extiende en la quinta modalidad transtextual, la hipertextualidad, el tema más importante de *Palimpsestos*. De entrada, define “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (14). La operación se ejecuta de dos maneras: a nivel descriptivo, donde un metatexto “habla” de un texto (una página de la *Poética* de Aristóteles incluye a *Edipo Rey*). Puede ser que B no hable para nada de A, pero tampoco existe sin él; como resultado el texto se “transforma”, es otro, pero evoca explícitamente, en mayor o menor grado, al original (14). Como sea, esta derivación textual desemboca en un hipertexto plenamente autónomo; para Genette, es literatura por el simple hecho de proceder de una obra narrativa o dramática (15). La hipertextualidad se posiciona, así como peculiaridad literaria en todo el mundo y en cualquier época. *El último lector*, de entrada, vislumbra situaciones que implican una “transformación”

hipertextual; dicha operación bien podría aplicarse en la primera línea conceptual de Cuevas Velasco.

Queda como título “*El espacio literario y el nivel metatextual*”, sólo para nombrar el tercer razonamiento en torno a la noción de Blanchot; éste obedece al sentido más elemental de Lotman, una ficción dentro de otra ficción. Al comenzar el análisis, se introduce la modalidad de intertextualidad para identificar sus variantes y cómo interactúan con sus paratextos. Los intertextos, a su vez, pueden adquirir forma de comentario explícito estableciendo una relación metatextual. Como se menciona antes, el estatuto genérico puede deducirse por la estructura narrativa de los intertextos y su vínculo paratextual. Dichas instancias apenas permiten esbozar la transtextualidad en *El último lector*. Las modalidades citadas, de entrada, participan sólo a nivel de texto en el texto; sin embargo, su trascendencia textual, como bien dice el nombre, alcanza una visión discursiva en la obra.

CAPÍTULO 2. GÉNESIS Y RECEPCIÓN DE *EL ÚLTIMO LECTOR*

2.1 Historia del texto

El último lector (2004), es la quinta novela de David Toscana perteneciente a una obra con nueve títulos del género; el orden de su producción se presenta como sigue: *Las bicicletas* (1992), *Estación Tula* (1995), *Santa María del Circo* (1998), *Duelo por Miguel Pruneda* (2002), *El ejército iluminado* (2006), *Los puentes de Königsberg* (2009), *La ciudad que el diablo se llevó* (2012) y *Evangelia* (2016). Este libro merece los premios José Fuentes Mares (2004), Antonin Artaud (2005) y Nacional de Narrativa Colima (2005). En una nota de Jorge Luis Espinosa para *El Universal*, Toscana explica por qué rechaza el último galardón; resulta que la novela se publica en julio de 2004 y el concurso estipula como punto de partida agosto del mismo año:

El libro se pasó por un mes. Si la novela premiada es la que se publica en un lapso de 12 meses, el jurado premió una novela publicada en los últimos 13 meses. Agradezco la distinción, pero no podía aceptar el premio. Se trató de un error y agradezco a la editorial Random House Mondadori que haya enviado la novela al concurso. Me siento contento que el jurado se haya fijado en *El último lector*".¹⁰
 (“Reconocen”)

En una entrevista con Ivonne Sánchez para Radio France Internationale, se percibe su obsesión por la escritura y la discreta participación del receptor en un texto. Esta inquietud nace en charlas con sus colegas, desde ahí, Toscana explica que la mayoría de lectores sólo se interesa

¹⁰ Para este trabajo se utiliza la primera edición del 2004, en la editorial Random House Mondadori. Santillana adquiere los derechos en 2010, reeditándola bajo el sello Alfaguara.

en la trama; entonces el trabajo del lenguaje, que también constituye lo literario en la novela, pasa desapercibido. De tal meditación, gestada en su trayectoria novelística, resulta *El último lector*:

Es una reflexión sobre los libros y el proceso de lectura. Cuando nos juntamos un grupo de autores nos gusta trabajar mucho la prosa, que cuesta mucho trabajo pulir para que todas las palabras fluyan, para que tenga un tono, un ritmo, para decir la palabra justa en el momento justo; todo eso tiene que ver con trabajar la prosa. Es de algún modo lo que más tiempo nos absorbe en el proceso de la escritura, y al final decimos: “lo que más trabajo nos cuesta es lo que nadie va a ver, porque la mayoría de la gente lo único que quiere es que le cuentes una historia y no están sensibilizados para distinguir entre la buena y la mala prosa”. Y esta es una de las características que mi personaje ve en sus lecturas; por supuesto para construir novelas está la prosa, los personajes, una serie de elementos que convierten un libro en un buen libro y que convierten un mal libro en algo digno de enviarse al cuarto de las cucarachas, como lo hace mi personaje. Esta reflexión de mi personaje sobre qué es lo que hace bueno un libro y qué es lo que lo hace malo, se va filtrando a través del texto, a través de sus lecturas; y de alguna manera entra en debate con el propio lector. El lector que se asome a las páginas de *El último lector* necesariamente va a tener este debate con el personaje. Hay una especie de reflexión estética sobre la novela. (“La narración”)

En un chat de *El Universal*, le preguntan a qué se refiere con el título: “No sé si se lea hoy como hace cien o doscientos años. Hoy hay lectores, pero no necesariamente buenos lectores. Hay que preguntarnos si cuando leemos simplemente asimilamos la historia que nos cuentan, o de verdad vivimos la experiencia de leer, de encontrar en los libros belleza, intensidad,

humanidad y un festejo a la vida y a la muerte” (“Conversa con”). Esta declaración lamenta cómo se ha modificado esta práctica, del acto trascendental en sus orígenes ha decaído al simple entretenimiento; por eso ante la pregunta de quién es “el último lector”, el escritor responde esperanzado: “espero que sea sólo una metáfora” (“Conversa con”).

En un coloquio sobre la obra de David Toscana organizado en 2006 por la Casa de la Cultura de Nuevo León, el escritor Felipe Montes divide su producción en dos facetas. La primera abarca *Las bicicletas*, *Estación Tula*, *Historias del Lontananza* y *Santa María del Circo*; este periodo, señala el integrante del extinto taller El Panteón de Monterrey,¹¹ se distingue por su belleza y sublimidad. En la segunda etapa de escritura –con novelas como *Duelo por Miguel Pruneda*, *El último lector* y *El ejército iluminado*– “permea la alucinación obsesiva por remarcar las contradicciones de lo humano en un espacio urbano hasta llegar al desquiciamiento” (Cit. en Castillo 184).

De acuerdo a esta característica, y en relación con *Duelo por Miguel Pruneda*, Toscana se refiere a su propuesta estética como una especie de “realismo desquiciado”. En la entrevista realizada por *Clarín*, el novelista explica cómo los personajes invierten el orden regular de su entorno evidenciándolo desde acciones anómalas. “Porque, como acabo de decir, Miguel Pruneda no actúa ni con la lógica ni con la razón. Es como que todo está en la mente, en el mundo de su imaginación, por eso me interesan los clásicos: Cervantes, Calderón.” (“La estética”). En el caso de Lucio Mireles, protagonista de *El último lector*, la alucinación proveniente del mundo libresco explica e interfiere la realidad.

¹¹ También conocido como El Panteón de la novela, es un grupo de siete escritores que se reúnen semanalmente para comentar y corregir sus textos: David Toscana Videgaray, Eduardo Antonio Parra, Hugo Valdés Manríquez, Felipe Montes, Ramón López Castro, Rubén Soto Ortega y Antonio Ramos Revillas. El taller literario funciona toda la década de los noventa en la metrópoli regiomontana (Bennett 35-37).

La novela se divide en treintainueve apartados. Esta inicia cuando Remigio encuentra el cadáver de una niña en el fondo de su pozo: “Trae una lámpara de petróleo, la ata a la cuerda de la cubeta y la baja por el oscuro buche de la tierra. Primero distingue el resplandor de dos ojos claros, luego el rostro blanco, infantil, de retrato antiguo; al final, una cabellera larga y negra todavía bien peinada. [...] luego de mirarlo un par de minutos, acaba por concluir que no parpadea” (11). Ante el riesgo de ser inculpado busca a Lucio, su padre, para que le ayude a ocultarla y desmienta su participación en el crimen en caso de que hallen el cuerpo. Su relación es distante, por eso Remigio lleva tortillas y un cesto pletórico de aguacates como ofrenda de paz. El bibliotecario accede, pero lo hace desde sus libros favoritos –novelas apócrifas producto de la inventiva toscana- explicando así vida, desaparición y muerte de la niña: “Entonces se llamaba Babette, dice, y te la voy a describir como sólo Pierre Laffitte supo hacerlo” (29). Otro ejemplo: cuando los rurales visitan a Lucio para indagar el extravío de la pequeña, insinúa al culpable leyendo en voz alta un fragmento de *Ciudad sin niños*, de Paolo Lucarelli:

Los padres que salen a sus labores del campo y talleres con sus hijos atados. [...] Y así se hace durante un tiempo, pero cuando los adultos se cansan, los niños, más que salir atados, simplemente ya no salen, y la ciudad se vuelve un lugar dolorido, apagado, sin luz; y el anciano continúa pasando de un lado a otro con su cajón de tierra, lleno de ida, vacío de vuelta, y pobre loco, continúan diciendo, pero a sus espaldas; ya nadie quiere burlarse de él, piensan en los hijos que nunca volvieron, en los muertos convertidos en polvo, en esa tierra derramada en el Arno, en una inundación que acabaría por aniquilar a todos. (64)

“¿Qué quiere usted decirme? [cuestiona el teniente Aguilar al bibliotecario] Nada, señor, yo sólo estaba leyendo” (64). Su lectura dirige a los rurales hacia Melquisedec, un inocente

encargado de abastecer de agua al pueblo, acarreándola en tambos desde la contigua Villa de García. Y es que casi se cumple un año de la última lluvia, “pero ya corre septiembre y ni una gota, ni un escupitajo del cielo” (9). De esta manera, Lucio desvía la pista que puede encaminarlos a casa de Remigio.

En un libro homónimo al de Toscana, publicado en 2005, Ricardo Piglia evoca algunos personajes insignes de esta práctica: “El lector adicto, el que no puede dejar de leer, y el lector insomne, el que está siempre despierto, son representaciones extremas de lo que significa leer un texto, personificaciones narrativas de la compleja presencia del lector en la literatura. Los llamaría lectores puros; para ellos la lectura no es sólo una práctica, sino una forma de vida” (*El último* 21). La pureza implica capturar al protagonista en la novela que está leyendo, obligándolo a portarla como realidad única; por supuesto, éste descarta que se trate de una ficción. En su “Introducción” de 1993 para *El juguete rabioso*, Piglia destaca a Emma Bovary como progenitora de tan singular especie: “es el modelo ideal del lector de novelas. Una señora triste, de provincia, que cree en lo que lee y confunde la literatura con la vida” (3). Siguiendo con su genealogía, por supuesto incompleta, el escritor adscribe al personaje de Arlt y su comportamiento en torno a los libros:

[Silvio] ha leído con pasión los cuarenta tomos de Ponson du Terrail y hace de la literatura el fundamento de su experiencia. “Me devoraba las entregas”, dice Astier, y *El juguete rabioso* narra el modo en que el héroe es devorado por el folletín. Este muchacho de dieciséis años, que quiere ser ladrón, es un gran lector y el *bovarismo* es el secreto de su identidad. No le gusta la realidad y aspira a otro destino. Usa los libros como plan de acción y lee para aprender a vivir. (3)

Lo mismo puede decirse de Lucio Mireles en *El último lector*, un bibliotecario acude a las novelas para develar certezas que la realidad encubre: “¿Y usted cómo se enteró de eso?, pregunta una señora [sobre el destino final de Melquisedec]. Cierra el libro y lo muestra a su auditorio. Lo sé porque está escrito. La señora que había preguntado se acerca para mirar el título, *Las leyes de la sangre* [...] Lucio alza el libro para mostrarlo, el personaje de la novela se llama Eustacio, yo lo único que hice fue cambiarle el nombre por Melquisedec; todo lo demás es cierto” (101). Silvio Astier redacta sus memorias, cada acción es antecedida ¿provocada? por lo que lee; aunque Lucio no “escribe”, hablando de historias en papel, también explica su entorno desde la lectura, es decir: “produce” la realidad.¹² Por ejemplo, cuando relaciona un episodio de *El manzano*, de Alberto Santín, con la idea de enterrar a la niña en las raíces de un aguacate. En cambio, los libros que no producen son destinados a comida de insectos en un cuarto contiguo a la biblioteca: el infierno de las cucarachas.

Apenas el día anterior había desechado una novela de esas. El narrador se sentaba a la mesa y decía: Sara eligió una espléndida botella de Château Certan-Marzelle 98 para acompañar la ensalada périgourdine, la cocotte de porc à l’ananas y el brie de Coulommiers, y en lugar de postre ordenó unas Crêpes aux moules preparadas con un excelso vin de paille. Esas líneas y la descripción que continuaba sobre más viandas y botellas y vocablos en cursivas no provocaron la menor reacción en su estómago. Con esos nombres extranjeros me da lo mismo si hablan de comida o de

¹² En el texto titulado “Sobre la lectura” (1976), Roland Barthes relaciona “producir” con “escribir”, considerándolas equivalentes: “el producto (consumido) se convierte en producción” (47). Otra acepción de producir “se usa hablando más propiamente de las obras de la naturaleza, y, por ext., de las del entendimiento”. Def.1e. También significa “procurar, originar, ocasionar”. Def.4e. (RAE 1839)

refacciones para una máquina; esas botellas podrían ser de aceite y tal vez la cocotte fuera un engrane. Censuró la novela en la página treintainueve. (18-19)

La historia ocurre en Icamole, que en realidad se trata de una población ubicada a cuarenta kilómetros de Monterrey. Es muy conocida porque ahí se libró la Batalla de Icamole. Para Toscana “es un caserío apenas en medio de un desierto muy interesante. Está rodeado de cerros y tapizado de una arena casi como del fondo del mar de la que surgen unas plantas delgadas y altas que dan idea de plantas marinas. No se necesita escarbar mucho para recoger fósiles marinos de este lugar” (“La narración”).

En medio de la sequía que agobia al pueblo desde hace un año, Lucio abre una biblioteca argumentando “que así como el agua hace más falta en el desierto y la medicina en la enfermedad, los libros son indispensables donde nadie lee”¹³ (36). La frase de Toscana, en boca del bibliotecario, evidencia la realidad que supera esta ficción. En la novela intenta fomentar la lectura entre gente “que con toda la dentadura le expresan su desprecio por los libros” (75). Lucio, el único lector, recibe cuantiosos textos para un pueblo de analfabetas funcionales. Para Toscana, la aridez de Icamole representa la ignorancia de sus habitantes compartida por un gobierno que siembra libros en terreno infértil:

Por ejemplo: en esta novela se nota el símbolo del desierto físico con el desierto cultural, pero es algo que se da sin que yo me lo proponga. [...] En Icamole no hay lectores, pero en general podríamos decir que tampoco en México. Así, Icamole funciona como símbolo de todo México. Además, una historia donde todos son

¹³ La frase del bibliotecario hace notar que está consciente de lo que sucede en Icamole; en el apartado doce, por el policía rural, se confirma que las carencias no son sólo educativas o de agua: “Una biblioteca en este lugar, dice mientras abarca el recinto con la vista [...] El teniente suelta una carcajada [...] Lucio se mantiene impávido para incomodar al visitante. No tienen clínica, pero tienen libros. ¿Quién entiende al gobierno?”. (61)

lectores pertenecería a la ciencia ficción, que no es mi género. [...] Sí, el sexenio de Fox se supone que se dedicó a la lectura, pero lo cierto es que no resultó, pues se ocupó más de los libros que de los lectores. Hubo muchas publicaciones, bibliotecas y una megabiblioteca, pero se crearon pocos lectores. Y en un país sin lectores, lo que sobran son libros. (“Conversa con”)

Esta declaración en boca del novelista y en relación con *El último lector*, merece un paréntesis que lleva a la pregunta: ¿Por quienes pasa el problema de la lectura? En el capítulo “Promoción de la lectura y bibliotecas” del libro *Lenguaje y educación* (2013), se expone el trabajo del mediador en esta práctica: seleccionar material adecuado al objetivo primordial de formar lectores. A diferencia de un sistema de producción, promoción, distribución y comercialización cuyo centro es el libro objeto; y no el usuario que, apoyado en textos adecuados a su nivel de lectura, es guiado en el provecho de su contenido para que tal actividad fructifique:

A. Pellicer diferencia entre promoción *a* la lectura y promoción de la lectura, en donde la primera se centra en *el lector*, es decir, en el sujeto que lee; en éste se enfocarían las acciones del promotor, encauzadas a fomentar que el lector se acerque a los textos. En cambio, en la promoción de la lectura la atención se centra en *la lectura*, es decir, en el texto¹⁴ que se lee, por tanto, la principal tarea del

¹⁴ Véase “El país que dejó de leer”, de David Toscana, publicado originalmente en el *New York Times*. El programa nacional de lectura de Fox, fue promovido por el futbolista Jorge Campos. “Por desgracia, los maestros no fueron capacitados adecuadamente y a los niños no se les dio tiempo para su lectura en la escuela. El plan se centró en el libro en lugar del lector” (Cit. en *4 vientos*). Lo mismo sucede hoy día, cuando la cultura del *fast book* pregona la importancia de leer veinte minutos diarios con gente de la televisión, bandas poperas, futbolistas, etc.; todas actividades legítimas, pero que no implican una “promoción *a* la lectura”.

promotor consistiría en seleccionar los mejores textos, estrategias y acciones encaminados a vincular texto y lector. (Macías, López y Carrasco 294-295)

En un pasaje de la novela, Lucio visita Monterrey para una reunión estatal de directores de bibliotecas. En voz del narrador, cuestiona la función de tales instituciones cuya importancia se centra en procedimientos administrativos y manejo del material; en vez de capacitar a su personal como mediadores de lectura, que faciliten al lector su acercamiento a dicha actividad basado en sus necesidades de información:

En las mesas de trabajo se habló del sistema de clasificación, de los métodos de conservación de libros, del control de préstamos y de la manera para atraer lectores. Al final hubo una asamblea en la que los bibliotecarios comentaron sus necesidades, y en la que se habló de salarios, aires acondicionados, impermeabilizantes, baños e iluminación. Lucio sugirió que se enviara una carta a los traductores del francés para solicitar que tradujeran la palabra *rue*. La idea fue recibida con un prolongado silencio y plumas que fingían escribir. [...]

Y, por sobre todo, despreció los métodos para catalogar. Un especialista explicó la manera de ordenar los libros según el tema, la fecha de publicación, la nacionalidad del autor y otras variables, asignándoles números y letras. Jamás habló de separar los libros buenos de los malos, y en cambio aseguró que la principal clasificación se basaba en el concepto de ficción y no ficción (116-117)

La propuesta de Lucio, aunque parece insignificante a sus colegas, es el punto de vista de un lector; un mediador que propone vincular libro y receptor bajo sus mismos términos. “Atraer”, en cambio, se acerca más a “la promoción de la lectura”; además de convocar a practicantes consumados en dicha actividad. En conclusión, nada tiene que ver con la formación de lectores.

O en palabras del bibliotecario: “No podía creer que esa clasificación la hubiese hecho gente de libros, de letras; no era posible que se quedaran sin palabras al punto de nombrar algo por lo que no es” (117).

Juan Domingo Argüelles completa la visión toscana del desierto cultural, que abarca no sólo las bibliotecas y su promoción de la lectura —según el razonamiento de Pellicer—; a esta sequía añade la enseñanza impartida en las aulas, que es responsabilidad de un organismo gubernamental.¹⁵ Por si fuera poco, Argüelles critica a los escritores que cómodamente atribuyen “el problema de la lectura” a la “desidia” del mexicano; incluso va más allá diagnosticando otros factores que impiden su práctica y que contribuyen a su involución:

No entienden las condicionantes sociales, no toman en cuenta las limitaciones económicas, soslayan —como si no existieran— las adversas circunstancias laborales y familiares, y no se enteran en absoluto de lo pésimo que es el sistema educativo, una de cuyas consecuencias más graves es no sólo no favorecer, sino sobre todo obstaculizar, el libre desarrollo intelectual y espiritual de las personas. Por ello, no es muy inteligente sostener que los mayores culpables de su falta de cultura literaria y libresca —producto de su atávica indolencia— son, sobre todo, los individuos, y no las instituciones formativas y las circunstancias en las que viven dichos individuos. (“¿Por qué?”)

De vuelta a Icamole, el nuevo gobierno retira el apoyo de mantenimiento argumentando que la biblioteca carece de usuarios. “Solicitó que, en aras de un mejor uso de los recursos, cada

¹⁵ En “El país que dejó de leer”, Toscana cita el anuncio de un restaurante mexicano que solicita lavaplatos con diploma de secundaria. El cuestionamiento más fuerte se dirige a la SEP: “Uno no puede dejar de preguntar al sistema educativo mexicano: ‘¿Cómo es posible que yo entregue un niño durante seis horas al día, cinco días a la semana, y me regreses a alguien que es básicamente un analfabeto?’”. (Cit. en *4 vientos*)

director de biblioteca expidiera un reporte trimestral sobre la cantidad de visitantes, los libros prestados, los perdidos y las consultas hechas a enciclopedias y textos escolares. [...] Cuando [Lucio] decidió regalar la enciclopedia a la escuela, se volvió un evento ilusorio que alguien entrara a buscar un libro” (36). Este acontecimiento, más la decisión de no cerrar al público sus puertas –el recinto libresco está en propiedad del bibliotecario– llama la atención de Michael Abeyta quien explica la heroicidad suicida del personaje en favor de la cultura:

Por otra parte, la actitud de Lucio es totalmente contraria a la del nuevo gobierno estatal;¹⁶ Lucio regala la enciclopedia a la escuela. Aunque esto resulta en la pérdida de su salario, no obstante representa la verdadera economía del arte y de la cultura: la economía del don, de la generosidad, del compromiso de la inversión social que no espera un rendimiento que se pueda medir en términos monetarios o comerciales, sino en términos de capital social, del desarrollo de la ciudadanía. (“El humor” 428)

Desde la apertura de la biblioteca los pobladores de Icamole esgrimen prejuicios contra la lectura, lo que agrava esta sequía: “las novelas cuentan cosas que no existen, son mentiras. Si acerco las manos al fuego, le dijo un hombre, me quemo; si me encajo un cuchillo, sangro; si bebo tequila, me emborracho; pero un libro no me hace nada, salvo que me lo arrojes en la cara. Otras personas rieron ante este comentario y el tema quedó saldado” (35).

¹⁶ “El gobierno estatal, con una racionalidad que pretende promover ‘un mejor uso de recursos’, busca imponer valores monetarios por encima de valores culturales. [...] Y aunque esta novela fue publicada en el año 2005, la racionalidad por el cierre de la biblioteca recuerda la tendencia neoliberal del gobierno de Vicente Fox de regir la vida cultural desde las finanzas y el comercio, favoreciendo así la expansión de las grandes editoriales, sobre todo las tiendas de grandes descuentos, lo cual ha acelerado la desaparición de editoriales y tiendas medianas y pequeñas”. (Abeyta 427-428)

Lucio no se amilana; se aferra a su proyecto y a interpretar la realidad con pasajes de novelas. Cuando Remigio pide su ayuda le presta *El manzano*, que trata de un hombre que asesina un niño y para ocultar el cadáver lo entierra en las raíces de dicho árbol. Tras su lectura no comprende la idea del bibliotecario: “Éste es un niño, dice Remigio, señalando justo esa palabra. Lo sé, responde Lucio [apuntando a la huerta de su vástago], y aquél es un aguacate” (41).

Al pensar el proyecto de *El último lector*, acuden a la mente del autor diversos libros que tratan el tema de la censura. En primer lugar evoca *Historia universal de la destrucción de los libros* (2004), de Fernando Báez, porque resulta “muy interesante”; también recuerda la novela de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451* (1953); sin embargo, pesa más la influencia de *Don Quijote*, aquel episodio donde escrutan la biblioteca del hidalgo para seleccionar textos cuyo destino final es la hoguera (“Conversa con”). En dicho apartado el barbero y el cura encuentran *La Galatea* (1585), de Miguel de Cervantes; aunque no la condenan, deciden resguardarla en la posada del barbero esperando que su autor mejore la segunda parte que ha prometido. Toscana parodia este capítulo cuando uno de sus personajes arroja su tercera novela en la habitación inmunda: “Esto debe ir derecho a las tinieblas, *Santa María del Circo*, un melodrama sobre enanos y mujeres barbudas” (108).

En la última sección, Lucio desciende al infierno para recortar palabras de libros censurados y escribir un final donde su esposa muerta regresa a Icamole; se aferra a permanecer en su biblioteca e inventar un párrafo que describa fielmente a Herlinda, pues ninguna novela la ha producido: “Demasiadas páginas para decirme que el joven está triste porque se fue su amada. Yo perdí a mi mujer, una mujer prodigiosa, no una puta madrileña, y me bastaría con hallar media página sobre ella” (27). El apartado treintaiuno evidencia esta nostalgia cuando Lucio

confiesa a su hijo que ha leído varios libros para encontrarla, y ninguna protagonista se aproxima a Herlinda; Remigio se sorprende por tal declaración, pregunta a su padre si por eso continúa leyendo y éste no responde (146-147).

También se sobreentiende la semejanza con *Fahrenheit 451*, cuando la anciana rehúsa salir de casa e incluso colabora incendiándola junto a sus libros. Lucio considera que el fuego otorga luz y calor aunque se trate de libros “fatuos”; por eso, su infierno ideal es un lento exterminio desde la ingesta y excreción de las cucarachas (45). La decisión de ambos personajes sugiere algo inquietante: “preferible morir con mi ficción que vivir en su realidad”. Mientras ella elige arder con su biblioteca; Lucio y su visión del arte apuestan por un clímax donde la muerte es natural, realista, meritoria. En medio del desierto cultural, un lector heroico se ofrenda con tal de defender una estética: “No está mal para un final de novela, se dice, la gente se va de Icamole y yo muero de hambre” (19).

Esta realidad que Lucio elige desde la ficción, llega al extremo de rechazar a una mujer “de carne y hueso” por escribir su final con Herlinda: “¿Sabía que don Porfirio se casó a los cincuentaún años con una niña de quince? Usted ya pasa de los sesenta y yo ya no tengo quince, pero tal vez la diferencia de nuestras edades sea la misma que la de ellos. Supuse que usted estaría pensando en eso, dice, en esto, y se pasa las manos por los brazos, el rostro y las pantorrillas, pero veo que sigue con los ojos puestos en su pueblo” (150). Se trata de la mamá de Anamari, la niña hallada en el pozo, que Lucio bautiza como Babette por una novela que ambos disfrutaron: *La muerte de Babette*. Entre ellos surge una amistad fundada en los libros, cuando los rurales señalan al bibliotecario por inculpar a Melquisedec: “Usted mencionó el nombre de Babette a la policía. [...] Me lo dijo el teniente Aguilar, me contó que usted le corrigió la ortografía. [...] No hace falta que explique nada, dice la mujer, conozco bien la novela de Pierre

Laffitte; es mi preferida, y desde hace tiempo me di cuenta del gran parecido entre mi hija y Babette, no sólo en lo físico, sino en otras cosas” (76).

Con esta conversación la madre de Anamari-Babette –de quien nunca se sabe su nombre– se presenta con Lucio. El bibliotecario nota que viste de negro; también que habla en tiempo pasado sobre su hija, en clara relación con *La muerte de Babette*:

Anamari pensaba lo mismo, continúa la mujer, y le menciona que, al igual que Babette, llegaba empapada a casa durante los aguaceros. Y las coincidencias son más. [...] Anamari enrollaba el índice con el cabello hasta hacerse nudos, rechinaba los dientes al dormir, bebía leche tibia con azúcar. Acaso podría decir que el lunar era diferente, el de Anamari parecía una mancha, no una lágrima petrificada; pero quizás sea una diferencia de apreciación, una concesión de Laffitte. [...] ¿Usted no espera que vuelva? La mujer aspira lenta, sutilmente. ¿Acaso Babette volvió? Lucio niega con la cabeza. (77)

Esto la convierte en sospechosa de filicidio o al menos en lectora pura. Remigio externa la primera hipótesis y la comenta con su padre, quien aprueba la opinión influenciado por la novela de Laffitte y su final que alude al título: “yo pienso que hay algo raro en esa mujer. Tiene un auto oscuro, silencioso, a lo mejor ella misma fue quien mató a la niña. Es posible, responde Lucio, pero aún así yo no la condenaría, yo mismo le habría ayudado a sacarla de la cajuela, acarrearla en la negrura y arrojarla al pozo, aunque más me hubiera gustado que no la trajera en auto, sino en el lomo de un caballo” (90). La segunda suposición proviene del bibliotecario, la madre comparte su visión de que todo está escrito: “¿Se le pierde su hija y ella como si nada? [pregunta Remigio] Ésas no fueron mis palabras ni las suyas, dice Lucio; además ella está consciente de que la niña no está perdida sino muerta. La mujer cargaba su angustia desde hacía mucho tiempo;

por eso se sintió aliviada. Ella sabía que la niña que todos llamaban Anamari no era sino su propia Babette que habría de serle arrebatada por un brazo misterioso y llevada tras un portón” (87).

Otro guiño cervantino en *El último lector* es la actitud de Remigio, opuesta a su padre el bibliotecario, especie de Sancho Panza con una visión práctica frente a los hechos; sin embargo, no por eso escapa de la invención, pero lo hace desde su condición solitaria de hombre desértico. En el primer apartado, cuando extrae el cadáver del pozo, tiende a imaginar otra realidad, aunque sabe que la niña está muerta no escapa al inevitable pensamiento de salvar una chica (12). Ya en la sección dieciocho, estando en conocimiento de *La muerte de Babette* y afectado por la experiencia de enterrar una jovencita, toma las últimas líneas para fantasear con un rescate heroico, donde la conserva para sí:

Nunca le había afligido la soledad, pero desde que Babette yace bajo el árbol, la almohada es insuficiente para conciliar el sueño. [...] Por eso está seguro de que si en este momento se asomara al pozo y encontrara viva a la niña, ya no habría la intención de devolverla [...] No tengas miedo, niña, no tengas miedo. Tu madre ya te dio por perdida, por robada, por muerta, por novela que lleva su final en el título, por montón de páginas que eventualmente exigen su punto final; pero toda historia tiene continuación aunque no se escriba, ¿y qué sigue en la tuya? Se cierra la puerta, ¿y qué sigue? Suenan las campanas, ¿y qué sigue? No tengas miedo, contéstame, ¿qué sigue, Babette? ¿De veras te agrada la historia de una niña muerta en un pozo? ¿O la prefieres si alguien te rescata a tiempo, si el buen Remigio te rescata? (95-96)

Atormentado por su soledad y el recuerdo de la nena bajo el aguacate, relaciona la textura de su piel con la suavidad de sus frutos. En el espesor de la noche decide salir en pantalones, descalzo y sin camisa a casa de Lucio: “¿Dónde están los aguacates? ¿No se los habrás regalado a esa señora? Devuélvemelos, los necesito. [...] Si no te echo, dice, es porque me agradas en esa actitud vehemente y atolondrada al estilo de Kartukov; aunque así, descamisado como vienes, te mataría el invierno de San Petersburgo. Los aguacates, insiste Remigio, dámelos” (97). Obsesionado con Babette, regresa a casa y los vacía en la cama restregándose con ellos. Más adelante, en una visita, Lucio descubre las sábanas embadurnadas en el lecho y se percata del cesto vacío; Remigio lo distrae comentando que leyó *El manzano* hasta el final: resulta que del árbol, bajo el cual yace el niño asesinado, brotan manzanas con rostro infantil.

Este pasaje resulta más grotesco cuando el hijo menciona que su padre conserva la novela por el personaje de pene pequeño: “Sí, admite Lucio, eso me parece original, rompe con la costumbre de autores que ponen su ego por encima del arte. Creo que tu solidaridad es más que literaria, Remigio lo reta con la mirada. Lucio se pasa los dedos entre el cabello. A tu madre nunca le importó, responde, y tú eres mi hijo. Remigio repite el gesto de los dedos por el cabello. A los aguacates tampoco les importa. Envuelve las sábanas, avergonzado, y tira el bulto al suelo” (144).

En el chat con David Toscana se confirman las intenciones de esta obra y los tópicos centrales. Primero reitera el motivo que guía su oficio: reescribir *Don Quijote*, en su quinto libro también ronda el espíritu del hidalgo manchego. Cuando el escritor visita Icamole, la idea de una biblioteca en el desierto le viene de Cervantes (“Conversa con”). Quizá relacionando la utopía de Alonso Quijano, lector de novelas de caballería, quien recrea esa época y sus circunstancias en un escenario desfavorable. Los temas sazonados en *El último lector* también son puestos sobre la

mesa para degustar: “Esta novela habla de que no existe una frontera clara entre realidad y ficción; también es un homenaje a la lectura, a los grandes libros, y trata de dialogar con los lectores para que se hagan esta pregunta: ¿Qué hace que un buen libro sea bueno y que uno malo sea malo?” (“Conversa con”).

En la contraportada se confirma lo dicho por Toscana, incluso, el comentario anónimo semeja la escritura de su autor: “*El último lector* es una reflexión sobre el acto de leer, sobre la magia de la literatura y la inevitable comunión que existe entre ésta y la realidad; es, ante todo, una ovación por las novelas que saben embriagar y seducir. David Toscana, un narrador desquiciado, nos muestra que cada libro es capaz de actuar en la realidad a través de su lector. Las posibilidades, lo mismo en la vida que en la literatura, se abren y se cierran como un libro” (*El último*).

2.2 Lecturas del texto

En “El norte de México según la narrativa de David Toscana”, José Sánchez Carbó destaca como temas centrales de esta obra: la literatura y la muerte. Así, valiéndose de Lucio y su inflexible método de clasificación, el escritor regiomontano recurre a treintainueve novelas ficticias para manejar con destreza el asunto de la niña muerta, explicar las normas de un texto literario, mezclar realidad y ficción de modo que no puedan distinguirse, y discutir con el lector la visión tradicional del género novela (369).

El protagonista, aunque posee los complejos de un provinciano, se define por su agudeza y penetración en la lectura. Tal característica lo lleva a conservar las novelas buenas en su estantería. Atendiendo al criterio de Lucio, Sánchez Carbó encuentra las reglas a que debe sujetarse el género: omitir extranjerismos al hablar de comida, describir una situación sin recurrir

a escenas de películas, evitar las marcas de productos en el texto, y gustar de personajes con pene minúsculo; elaborar frases hiladas con sencillez y que dejen cosas sobreentendidas; en especial, los buenos finales son el precio de hospedarse en su biblioteca (370). Aunque no se menciona a Cervantes en el texto, Sánchez Carbó nota su presencia en el comportamiento de Lucio: “En ocasiones, la perspectiva del bibliotecario evoca a la de don Quijote de la Mancha por la forma en que la literatura afecta su realidad” (371).

En cambio, hay que censurar novelas donde los escritores canalizan frustraciones sexuales en sus personajes; las que abusan de paréntesis, guiones y adjetivos; son desagradables las que proponen dos alternativas de lectura, siendo que ambas resultan soporíferas. Los gringos tampoco le gustan a Lucio, pues moralizan sobre hijos víctimas de padres viciosos y los profesores universitarios narran sus aventurillas con alumnas. A los escritores europeos los descalifica porque asocian el cielo gris con la tristeza; a los rusos por crear mujeres sentimentales que se prostituyen para alimentar al padre en inanición. Ni el mismo Toscana se salva de las cucarachas, Sánchez Carbó destaca el “juego autorreferencial” del autor quien se burla de la apología crítica en su obra (370). En el apartado ocho, se parodian las frases incluidas en contraportadas de novelas como *Santa María del Circo* y *Duelo por Miguel Pruneda*: “Los bichos han de regurgitar premios, logros, y sobre todo, elogios farsantes, como [...] puede ingresar en el templo de los grandes autores, su obra ocupa un lugar aparte y tantos otros intentos por empujar libros sin motor propio” (*El último* 45-46).

Finalmente, las conclusiones de Sánchez Carbó sugieren el desarrollo temático de esta tesis; es decir, en “El norte de México...” se plantea el origen de *El último lector* por la mirada de Orfeo: “El saldo de esta serie de principios narrativos descubre que David Toscana, valiéndose de

la voz de Lucio, concibe lo que Norma Angélica Cuevas Velasco denomina como ‘espacio poético’. Este concepto, inspirado en el llamado ‘espacio literario’ de Maurice Blanchot” (371).

“*El último lector*, decálogo del novelista”, de Claudia Montoya, es el empeño más próximo de sistematizar la poética toscaniana. Las normas encontradas sugieren que el escritor regiomontano apuesta por una literatura realista; sin embargo, no las dispone a modo de escritura, lectura y literatura. Sí inicia resaltando el primer tema, que se distingue en algunos textos apócrifos: “Características distintivas de la narrativa de David Toscana son su pulcritud, sencillez y economía de lenguaje” (Anexo 2). Además se suman temas que sirven al propósito de este trabajo, coincidiendo en la lectura de Sánchez Carbó.

Las diez reglas encontradas por Montoya, llevan de manera implícita los procesos del denominado espacio poético; también concuerdan con los postulados hallados por Sánchez Carbó respecto a la buena y mala literatura. A continuación se incluyen a manera de sentencia, justo como Montoya inicia la explicación de cada uno:

Número uno: contra la intención moralizante y la falta de realismo. [...] Número dos: evitar a toda costa los vocablos extranjerizantes y las marcas de productos. [...] Número tres: vencer el miedo a describir lo grotesco como tal. [...] Número cuatro: evita la descripción abundante y las divagaciones, economiza tu lenguaje. [...] Número cinco: debes dar un trato cotidiano a las actividades que autores recientes quieren volver grotescas o heroicas. [...] Número seis: no personalices demasiado la novela y pasa de las trampas de *Lolita*. [...] Número siete: nunca cites una película como referencia de una descripción. [...] Número ocho: haz uso del silencio elocuente ya que el buen escritor “distingue en qué momentos la imaginación es más brillante que los hechos; el deseo más intenso que el placer; la

duda más opresiva que la evidencia” (Toscana 147).¹⁷ [...] Número nueve: contra el final feliz. [...] Número diez: no te tomes demasiado en serio. (Anexo 2)

En primer lugar, Montoya detecta el recurso metaficcional con la intención de “develar lo que para él son aspectos esenciales de una novela bien escrita”; más adelante refuerza la idea de presencia/ausencia autoral en el texto, quien se vale del protagonista para hacer su crítica literaria: “El eje focal de la narrativa es Lucio, el bibliotecario, y su punto de vista es la voz que guiará al lector por entre los muchos libros de su biblioteca” (Anexo 2).

Sánchez Carbó opina lo mismo sobre la función del personaje; a propósito de las novelas ficticias, herramienta para descubrir su concepción de literatura, recurre a Rafael Lemus quien dice lo siguiente sobre *El último lector*: “el realista acude al metatexto para develar los lugares comunes de su propio realismo. El costumbrista indaga en otros libros para reconocerse, triste, inexorablemente, un estereotipo” (Cit. en Sánchez 371). Este comentario favorece el pensamiento literario desde una representación del entorno, misma que indaga las posibilidades artísticas del género; a diferencia de mimetizar la realidad que no llevaría a algo nuevo, deviniendo repetición. Así, cuando Montoya habla de “metaficción” también lo hace en términos de Cuevas Velasco: una novela dentro de otra novela y cómo la relación de las primeras, en sintonía con la segunda, desemboca en un discurso literario. Es decir, el metatexto –que también es cada texto en la novela, puestos de manera intencional o no– es efecto y consecuencia de reflexionar varias lecturas que aparentemente requieren de una.

En segundo lugar, Montoya deja ver entre líneas que la realidad se torna digna de narrar por su extrañeza, se convierte en materia novelística; también que los libros anuncian todo

¹⁷ Claudia Montoya utiliza la primera edición de Alfaguara (2010). Más adelante se retoman algunos elementos de esta publicación para el análisis, entre ellos destaca la portada.

acontecer humano. Así deja asentada la posibilidad de intercambio entre una y otra. “Gracias a su manejo del lenguaje y a su economía descriptiva, [nuevamente habla de escritura] en Icamole lo extraordinario se convierte en verídico y la ficción se transmuta en realidad” (Anexo 2). De ahí la tercera coincidencia con Sánchez Carbó, un hecho tan raro como la aparición de una niña citadina en un pozo pueblerino, sólo puede ser explicado desde la invención; una ficción que sea, paradójicamente, digna de creer: “La niña y el crimen poco importan, pues son sólo el pretexto para navegar los diferentes mares novelísticos” (Anexo 2).

Esta contradicción alcanza el punto culminante de la historia o quizá abre la posibilidad de su relectura. Al principio de su trabajo, Claudia Montoya nota acertadamente cómo el impulso de la novela, y del personaje mismo, se debe a “la ausencia del cuerpo amado”. Abrir la biblioteca obedece al deseo de hallar a la esposa muerta, por picadura de alacrán, en las novelas. “Y de repente se le ve en la calle camino a casa de Remigio, su hijo, del brazo de ella, no cabe duda, por fin Lucio ha enloquecido, irónicamente, cansado de las novelas realistas, de finales tristes y definitivos, ha decidido crearse su final feliz y mujeril en el que Herlinda sigue viva y él no tendrá que necesitar de los repuestos encontrados en las protagonistas literarias” (Anexo 2).

Aunque Miguel G. Rodríguez Lozano minimiza sus comentarios sobre esta novela, el aporte de “Notas sobre *Duelo por Miguel Pruneda* y *El último lector* de David Toscana” resultan valiosos para hablar en términos de espacio poético. Su trabajo predestina las líneas conceptuales que subyacen tras esta noción: “*El último lector* es una vasta reflexión sobre el acto de leer y escribir, sobre la creación literaria y sus implicaciones, sobre cómo el lenguaje marca el carácter subjetivo de toda afirmación humana” (205).

Como parte de una escritura en movimiento –que también significa leer el texto– Rodríguez Lozano deja ver que se desdice un hacer literario; esta cualidad avala referirse a ella

desde la perspectiva blanchotiana. “*El último lector* es, considero, una respuesta tácita, con su carga de crítica correspondiente, a los mecanismos desde los cuales, en la actualidad, se fundamenta el hecho creativo: lo que se escribe y se lee” (200). Para Rodríguez Lozano, lo que propone la novela no es definitivo ni es decisión del personaje; esta incumbe a quien lee, lo que mantiene a flote su propuesta estética.

Siguiendo con la escritura, coincide con Montoya en que el estilo se amolda al ambiente que representa; el lenguaje rural y su expresión coloquial sirven para describir la realidad anticitadina: “La ‘capilla de San Gabriel Arcángel’, la imagen de ‘un escupitajo del cielo’ exhiben, en una primera instancia, el tipo de textualidad que estará presente en parte de la obra” (200-201).

La transformación del autor al personaje, también es punto de convergencia entre Sánchez Carbó, Montoya y Rodríguez Lozano. Para el último, en principio Lucio es un *alter ego* del mismo Toscana; sin embargo, párrafos después llama su atención que la escritura entreteje diferentes voces que resultan ser una, difícil de descifrar. “Interactúan el narrador de *El último lector*, la voz de Lucio y el narrador de la obra que en ese momento se está leyendo. No hay comillas, no hay cursivas, nada tipográficamente que separe los discursos que se exponen. Leemos de corrido. Según yo, casi estamos frente a una sola conciencia” (203).

A decir de Rodríguez Lozano, los pasajes en que Lucio lee, se aproximan en mayor grado a Toscana y su metodología para interpretar textos; de manera que “los puntos de vista del protagonista como lector empiezan a quedar establecidos, aunque pasados por el tamiz de la visión del autor real” (203). Este comentario de lectura, no deja a un lado el distanciamiento del “yo” que escribe; si bien es cierto que el bibliotecario encarna a la persona que lee, éste no cesa su función de personaje sujeto a varias interpretaciones.

También distingue dos planos de narración que en algún momento se cruzan y confunden. En el primero aparece la niña muerta; a través de las novelas se indaga su historia, desaparición y asesinato. Los acontecimientos se conocen mediante títulos y párrafos que sirven al suspenso leve planteado por Toscana. Al mismo tiempo, el cadáver y la búsqueda del asesino conducen al segundo plano intertextual donde subyace la poética toscana y las formas de lectura, que son más explícitas (200-201).

El personaje transita entre lo “real” y lo “irreal” hasta llegar a un destino que ya no se alcanza a distinguir. “Cual Quijote, entre su realidad y la ficción, de modo que ésta le permite vivir en la primera y entenderla a su modo, Lucio se convierte en el puente de las dos configuraciones narrativas apuntadas arriba” (204). Vida y literatura se fusionan permitiendo que la obra se comunique; el final feliz es apenas el inicio de *El último lector*. De ahí la conclusión de Rodríguez Lozano que confirma la apuesta realista: “el lenguaje marca el carácter subjetivo de toda afirmación humana” (205). La vida destaca por sus tintes ficcionales, al grado de ser leída por un sinnúmero de novelas en la biblioteca de Babette.

La lectura y sus implicaciones son el tema central para Ada Aurora Sánchez Peña. La metaliteratura permite apreciar lo que acontece en esta actividad, “por ejemplo: el placer estético, los tipos de lectores, la novela como género literario, el paso de la realidad a la ficción, la impostación, así como la relación entre vida y literatura, por señalar algunos. Sobre todo, se está al alcance de una visión de mundo fincada en cierta medida en la asunción de la lectura como descubrimiento y revelación” (26). Aquí se tocan sólo algunas cuestiones, otras se mencionan con insistencia en la recepción crítica anterior.

Sánchez Peña nota que la metaliteratura privilegia hablar de la escritura y sus procedimientos. Sin embargo, la autorreferencialidad o capacidad del texto para hablar de sí

mismo –característica distintiva de toda reflexión literaria en la novela– necesita la lectura cómplice para develar mundos varios en el tejido ficcional, añadir sentido (26). Este comentario se encamina a destacar al lector como (el otro) hacedor de la obra.

También reconoce en la lectura su capacidad de desentrañar la poética de autor. Apoyada en Roman Ingarden, señala que la obra literaria se caracteriza por múltiples estratos o capas de sentido que pueden ser intencionales, o bien, encierran la conciencia del escritor (28).

En las novelas ficticias, el autor muestra su habilidad para mimetizar varios estilos de escritura. Sánchez Peña advierte su construcción desde la parodia y el pastiche, recursos que ayudan a examinar el discurso novelístico. “Permiten a Toscana exhibir su destreza en el manejo del lenguaje y, a la vez, ridiculizar la impostación o los vicios de los escritores que, en aras de mostrarse sofisticados, sacrifican la verosimilitud del relato” (29). Como Claudia Montoya, su propuesta encuentra que el realismo es una búsqueda constante de *El último lector*.

La vida, igual que sucede con la literatura, está plagada de señales; momentos que sugieren un trayecto en el que avistamos un punto de llegada, una verdad, una respuesta. El lector de la novela puede observar este procedimiento con los personajes: “A su modo, cada uno [...] busca algo, recoge pistas o fragmentos de una realidad inasible en que urge una certeza. A su modo, también son lectores e intérpretes ya del mundo real y sus objetos, ya del lenguaje literario y sus objetos proyectados; son, asimismo, signos de otro texto en que alguien los descifra. La existencia humana se muestra como una gran caja china” (29).

Por último, Sánchez Peña encuentra el sentido toscaniano que persigue la escritura de novelas; principio que apela a la verdad universal de la literatura y de las palabras. Lo que Lucio enseña, es cómo la lectura ilumina todo acontecer humano: “Es allí, en ese desplegar del mundo frente al texto, como diría Paul Ricoeur (2001), donde el personaje principal, mediante la ficción,

introduce en la realidad cotidiana nuevas posibilidades de *ser en el mundo* y, al hacerlo, alcanza a *tocar* a sus lectores” (30).

El texto de Diana Geraldo se centra en la parodia como recurso para elaborar una crítica del mundo literario; desde su perspectiva, elementos esenciales que participan en el cuestionamiento de *El último lector* son: textos consagrados, prácticas tradicionales de escritura, representación del personaje, lectura, título, la novela como género, tipos de lectores y el autor. Para Geraldo, el conjunto de aspectos que incumben al libro tiene su origen en la máxima obra del idioma español: *Don Quijote*.

El concepto de parodia manejado por Geraldo, sigue la propuesta de Linda Hutcheon quien lo considera un género literario. La valía de este razonamiento está en su explicación sin rodeos, a saber, vincular dos obras, textos o discursos: el original y el que convoca. “La definición quizá pueda aclararse si se precisa que la parodia, y no el texto paródico, es la síntesis del ejercicio de imbricación de un texto o discurso base, ella lo llama parodiado de segundo plano, que se incluye dentro de otro, el parodiante, la conjugación de ambos remite a la elaboración paródica” (61). El trato que Geraldo otorga al tema se enfoca en criticar o ridiculizar los discursos ficcionales que guarda la novela, haciendo a un lado su función apologética; la que resulta indispensable para distinguir una propuesta literaria, el espacio poético toscaniano.

Desde la perspectiva de Hutcheon, los mecanismos de la parodia dependen de la intertextualidad; tal proceso, señala Geraldo, es posible con ayuda del canon, “sin éste no se puede efectuar el vínculo entre obras ni se pueden plantear relaciones o intercambios” (60-61). Así, el pueblo desértico y sus pobladores remiten a *Pedro Páramo* (1955): “Icamole representa un mundo hostil, aislado, fuera del tiempo y del devenir histórico, con personajes que conviven con la vida y la muerte, la mayoría de las veces incapaces de marcar líneas de separación,

aspectos que coinciden, en muchos momentos, con la vida de los habitantes de Comala” (59-60). El discurso bíblico también funciona como texto que precede a la novela: un personaje clave se llama Melquisedec, el fragmento apócrifo que narra el éxodo de un territorio árido, asoman frases célebres del libro sagrado y se utiliza un lenguaje religioso. “Icamole parece tener una fundación similar a la acontecida en la tradición del cristianismo, debido a que en la novela se retoma el discurso fundacional más importante de Occidente y se compara con la de este pueblo, para así cimentar este lugar de acción como si también tuviera un pasado igualmente glorioso” (72-73).

La parodia, que tiene su origen en la literatura, alude siempre a otros textos; sea en forma de burla o de crítica –la crítica entendida como discernimiento artístico– retoma discursos varios o formas tradicionales de escritura; para eso se vale de la intertextualidad. Este rasgo se presenta en las lecturas de Lucio, dispuestas para emitir juicios y prejuicios; cabe señalar que la opinión del bibliotecario es la más importante (61). Por otro lado, los atributos del personaje, nombre y su descripción van más allá de la persona del autor construyendo un símbolo de lectura (62).

Geraldo resalta el aspecto lúdico de la novela, pues establece un acuerdo entre libro y receptor. “Cualquier texto paródico espera un contacto entre lo dicho y lo entendido por el lector, es decir, se busca una respuesta, un entendimiento del juego propuesto por el autor. La parodia, en efecto, promueve una reflexión que va más allá del texto y reclama al lector pensar sobre lo dicho; en estos casos, el texto requiere de un lector que participe y sea un receptor activo” (62). Ya desde el título, *El último lector*, se anuncia el papel fundamental del otro, el intérprete; así se plantea este tejido discursivo ficcional, que será hilvanado por “el último lector” de la novela. Lucio es un hilo más que entreteje la historia, modelo de lectura como tantos otros que dispone Toscana en su discurso (62-63). “El momento de interacción entre autor-lector sólo finalizará

cuando se lea la última página. El párrafo final parece cerrar y, al mismo tiempo, confirmar el contrato de lectura que se fue dando en el transcurso de la narración” (63).

Desde la parodia se emiten juicios, prejuicios y diálogos, que mediante el personaje invitan a la reflexión literaria; esta es consecuencia de un proceso que transcurre por autor-narrador-personajes. La diversidad de opiniones en torno al género novelístico provoca así que el texto afirme y niegue a la vez; lo que permite desdecirlo, leerlo en términos de espacio literario. “La crítica a la novela es el asunto temático más sobresaliente de esta obra. La parodia impregna el sistema de valores del narrador (piénsese igualmente en Toscana), llegando al límite del nihilismo” (70-71).

“Parodia y autoparodia en *El último lector* de David Toscana”, también detecta una crítica sobre las prácticas de lectura. Por citar un caso, el artículo evoca el comentario de Lucio sobre las mujeres, “quienes no pueden leer sin aliarse de inmediato con las de su género”. De esta manera, Geraldo propone clasificar a los lectores con el siguiente criterio: “voraces, despreocupados, ingenuos, inconscientes, etc., lo que señala esta enumeración es la revisión que el texto plantea sobre el acto de lectura, con sus respectivas eficacias y deficiencias” (71).

Escritores y lectores son puestos en evidencia a través del recurso paródico. Toscana encarna ambas facetas sin eludir la crítica; cuestiona su escritura poniendo en tela de juicio la noción de autor. ¿Será el texto real parte del menú servido en el cuarto contiguo? “El final de la novela parece cerrar el círculo de la narración, puesto que todas las realidades se reúnen en una sola representación: la ficción que se ideó en todo el relato y en la que la novela fue puesta en espejo dentro de sí misma, propiciando con esta construcción la burla y la parodia del propio texto” (63). Sobre este concepto descansa gran parte de la propuesta literaria, a la vez que provoca la autoparodia; es decir, el discurso se dirige hacia la propia obra. Así se apuesta

totalmente por la escritura. “*El último lector* es una parodia del mundo de las letras y es, también, una reflexión de todo lo que conforma ese mundo, empezando por el autor mismo” (74).

“El humor negro, la burla de la modernidad, y la economía del libro en la narrativa de David Toscana” destaca la crítica cultural del libro en México. El contraste entre minoría de lectores, recursos para formarlos y saturación del mercado con títulos de la “no-ficción”, forman el panorama reflexivo en su obra. Relatos como “El Cacomixtle” y las novelas *Santa María del Circo*, *Duelo por Miguel Pruneda* y *El último lector*, desmitifican la eficacia de estos subproductos. La huella del humor cervantino ilumina el pensamiento en la quinta publicación de Toscana. Pero en especial, la visión de Michael Abeyta aporta al tema de escritura, lectura y literatura.

Abeyta coincide con Montoya en que Lucio abraza la profesión de bibliotecario después de la muerte de Herlinda. Lucio se dedica a leer y buscarla en la literatura. “En este sentido, ella se convierte en una especie de Dulcinea, producto del amor, la soledad, la imaginación literaria y la locura” (426). Al final recorta palabras de libros condenados y escribe un feliz desenlace, digno de cucarachas. La obra sucumbe ante la realidad y el cierre no sigue los preceptos defendidos por Lucio. Sin embargo, por la experiencia vivida con su mujer, narra fielmente el proceso de muerte; también desenmascara la falsedad de los escritores que intentan hablar del tema sin conocer su realidad: “La muerte, y sobre todo la vergüenza que uno siente ante ella” (426).

La diferencia entre “no-ficción” y ensayo permite entender que toda escritura es subjetiva. Basado en la tradición hispánica, Alberto Ruy Sánchez explica que el segundo vincula escritura con un sujeto cambiante, que está “ensayándose”; por tanto se trata de “literatura subjetiva”. Esta idea es próxima a la noción blanchotiana: liberar la escritura del autor o soledad de la obra. En

cambio, el vocablo *non fiction* promueve cierta eficacia pragmática y su verdad irrefutable en el libro y su autor. “Lo opuesto a la mentalidad barroca que sabe que el sujeto que escribe siempre existe, que la verdad es una realidad compleja, que las cosas son y no son al mismo tiempo y que se puede llegar a dios o a la verdad a través de las emociones, de la forma” (Cit. en Abeyta 420).

El texto de Abeyta, plantea seguir las indicaciones del bibliotecario al momento de leer, tal como Blanchot sugiere abordar la obra a partir de sí misma. “Como Lucio, voy a empezar por citar la contraportada de la misma novela, *El último lector*” (416). Aquí también coincide con Claudia Montoya, su decálogo menciona los instantes donde Lucio acude a portadas y finales para evaluar el contenido de un libro. Abeyta sugiere implícitamente que Lucio es portador de un discurso sobre la lectura; al parecer, tal como sospecha Rodríguez Lozano, estas implicaciones son directas.

La burla y la crítica funcionan a través de la parodia. Desde el relato titulado “El Cacomixte”, Abeyta detecta este juego cervantino presente en casi toda la obra del autor regio. “En el sentido en que Cervantes se burlaba de los libros de caballería, y hay que recordar que la nobleza española los usaba como libros de cortesanos para imitar los modales apropiados para la corte, Toscana, en sus libros, se burla de la razón instrumental y el pragmatismo barato de todo un género de libro que ha llegado a saturar el mercado de libro en México, y que se asocia sobre todo con el capitalismo estadounidense” (417). En términos de Blanchot, cabe hablar del libro “no-literario” pues la lectura está hecha y no requiere un lector.

Sobre la literatura, son mejores los finales amargos porque reflexionan el acontecer humano, permiten buscar una felicidad auténtica. Con esta opinión, Lucio se revela *alter ego* del mismo Toscana. Las novelas con final feliz son irreales, igual que la no-ficción presentan un

estado de ánimo tangible, pasajero y efímero; por eso Toscana afirma que son cerradas, su función se limita a evadir la reflexión, a entretener (416).

Por último, Gracias a Froylán Gómez, en *Estación Tula* se sabe “con un poco de experiencia [...] que en los negocios no se buscan verdades sino respuestas satisfactorias” (18). De igual forma, Lucio entiende que la realidad se estructura como las novelas. Por eso utiliza la literatura para intervenir el mundo que habita; en ese instante ambos planos se fusionan. El fragmento donde el bibliotecario es interrogado por el teniente, funciona para ilustrar el punto:

La verdad de la situación es que para sobrevivir, no pueden decir la verdad directamente. Lucio emplea un código basado en la novela para comunicar las verdades imaginadas del caso a la policía y después a la madre de la niña muerta; la policía no entiende muy bien a Lucio, pero la madre sí conoce la historia de Babette y llega a entenderse con el bibliotecario. De ahí otra vez, la frontera entre la verdad y la mentira, la realidad y la fantasía, se vuelve borrosa y en última instancia, en *El último lector* se reivindica el papel de la imaginación que brota de la vida cotidiana. (Abeyta 427)

“El desierto de lo real. *El último lector* de David Toscana” distingue la aridez que supone el acontecer humano, comparado con la experiencia vital de leer. Felipe A. Ríos Baeza divide su estudio en tres partes: 1. Un último lector entre los últimos hombres, identifica al “último hombre” nietzscheano como señal distintiva en literatura contemporánea. 2. David Toscana en el sistema narrativo del norte, rechaza etiquetar un territorio por estigmas que le imputan; por el contrario, su escritura refleja una propuesta que está por definirse. 3. Un oasis de libros en medio de un desierto de aburrimiento, explica la función de los metarrelatos para complementar la idea de frontera.

Ríos Baeza encuentra cumplida la profecía “de los designios menos halagüeños del Zaratustra” (145). Se trata del “último hombre” de Nietzsche –“el sujeto incapaz de reaccionar ante la pérdida de los grandes referentes y que permanece cegado por una búsqueda trascendental”– opuesto a Lucio el bibliotecario. El protagonista, a diferencia de la “estirpe indestructible”, permanece fuera del trato social y se protege del “nihilismo negativo” atrincherado en los libros (146). Lucio entiende que “la realidad es tanto o más ficticia que la literatura”; al contrario de sus enemigos, encuentra la savia para manipular el discurso del entorno. Sin embargo, las carencias alimenticias y de hombre solitario terminan con la aventura que desemboca en una ilusión. “*El último lector* se nos revela, pues, el relato de un ‘hombre superior’ que se deja arrastrar por el paradigma circunstancial de los “últimos hombres” (146).

Se descarta hablar de “literatura del norte” o “narcoliteratura”, que determinaría su lectura imponiendo un estereotipo de realidad: violencia y narcotráfico caracterizan a esa región. Tal como señala Rafael Lemus, el realista se vale del metatexto para explorar lugares comunes: Icamole es mi universo, diría Toscana. El centralismo del país y su cercanía con los Estados Unidos, refleja en su escritura una propuesta estética sin resolver. “La narrativa de Monterrey, entonces, no sería central, ni tampoco marginal, lo que la vuelve un lugar heterogéneo, diseminado, de difícil asimilación” (148-149). Ríos Baeza define “territorio”, como el estado sociocultural del escritor y no en términos de espacio geográfico. El primero se amplía como “límite” por la teoría y literatura fronteriza, pero también como “umbral”: zona de paso que fluctúa y se renueva. Es una literatura no apta para aproximaciones tradicionales, urge su lectura bajo nuevas perspectivas críticas¹⁸ (149).

¹⁸ Se trata de “una propuesta estética donde el territorio, según el paradigma sociocultural de los escritores, se ha ido entendiendo como un espacio *pluri-significante* (es decir, ha iniciado su proceso de *desterritorialización*, casi al

En semejanza con el *Nouveau Roman* y su recepción, donde los cambios en el arte acusan una crisis producto del final de una época (el positivismo), la novela de Toscana registra transformaciones en la frontera; entendida como territorio del lenguaje que fusiona distintas estructuras del pensamiento. “La fractura del proyecto de la modernidad y sus consecuencias artísticas representa uno de los ejes argumentales de la producción del escritor [...]. Toscana parece estar aplicando estéticamente esta noción de *frontera*, asumiéndola no sólo como una separación entre dos zonas, sino como una estrategia desde los bordes para mixturar esquemas de pensamiento divergentes” (150).

Ríos Baeza establece dos planos en la novela, el “real”, la historia de Lucio y los habitantes de Icamole leída como un metarrelato nietzscheano, y el plano estético que señala lo que es “literatura”. Toscana logra permear en su narración las tres poéticas literarias más importantes de Hispanoamérica en el siglo XX: Juan Rulfo, Gabriel García Márquez y Jorge Luis Borges. El texto es una máquina narrativa donde “realidad” y ficción se entrecruzan para disolver sus bordes. Una y otra intercambian posibilidades (150).

Un hecho histórico, la Batalla de Icamole en 1876, es referido en la novela. Los enemigos de Porfirio Díaz lo apodaron “El llorón de Icamole”, tras su derrota frente a los lerdistas dicen que actuó como plañidera. Para Ríos Baeza este recuerdo pesa en los personajes, Lucio y Remigio “adoptan modelos de hombría en un Icamole ya trasvasado por la barbarie moral” (151). Lo histórico, que también es ficción, detona la construcción social de masculinidad; sin embargo observa lo siguiente: “a pesar de que el *llanto* de Porfirio Díaz (el agua vital, simbólicamente) se recuerda con insistencia, cien años más tarde ni siquiera ese recuerdo será capaz de dar de beber a

modo en que Deleuze y Guattari entendían el término)” (149). De ahí que resulte poco fructífero estudiarla con la crítica habitual.

los habitantes del pueblo” (151). El gran referente no sirve más a los pobladores, cegados por su recuerdo son incapaces de superar la prehistoria (simbolizada en los fósiles marinos).

Padre e hijo, los “hombres superiores” de Icamole, permanecen a salvo: uno leyendo en su biblioteca y el otro regando un aguacate con agua de su pozo, el único del pueblo que aún tiene líquido vital. En cambio, los demás pobladores deambulan como fantasmas de Comala o Macondo recolectando agua de los tambos que trae Melquisedec, inculcado por la desaparición de Anamari/Babette. “El nombre del único personaje que entra y sale de Icamole, que aporta un componente que para los lugareños de Icamole se vuelve casi mágico (el agua), y su procedencia desde Villa de *García* harían pensar irremisiblemente en Melquiades y *Cien años de soledad* (1967)” (152).

Lucio y Remigio, en un alarde de masculinidad, depositan el cuerpo bajo las raíces del árbol para que consuma todo resto humano de Anamari. Esta acción dice mucho respecto a la novela y su futuro en México: “en un pueblo de ‘últimos hombres’, los únicos ‘hombres superiores’ ocultan a una niña (que opera aquí también como símbolo del futuro) porque su muerte es signo de la oprobiosa evidencia de que algo definitivamente se ha acabado. Sin niños, sin futuro, no hay tiempo: sin avance, los acontecimientos se recircularán asfixiantemente en el mismo territorio, y así Icamole equivaldría a decir Comala o Macondo” (153). Al no sustituir referentes y repetir discursos narrativos la literatura corre el riesgo de estancarse. Por medio de la novela apócrifa *Ciudad sin niños*, Lucio señala al responsable de esta cancelación: “el único *forastero*; es decir, un personaje ‘fronterizo’, que puede entrar y salir de Icamole a su antojo y romper con el círculo de asfixia: Melquisedec” (153). Ríos Baeza sugiere que una de las catedrales de América Latina, García Márquez, es causante de esta repetición, pero también un referente; así Toscana acepta y niega la influencia del *Boom* como punto de partida indiscutible.

La novela se complejiza cuando padre e hijo deciden el entierro y la culpabilidad de Melquisedec, las acciones provienen de libros y no de una experiencia vital o sabiduría popular. “Serán ciertas temáticas de Borges las que se incorporarán a este universo. Al igual que con el bibliotecario Lucio en *El último lector*, en la obra de Borges se sugiere que todo cuanto sucede en el destino actual de los hombres ya estaba cifrado en los libros” (153). David Toscana toma de *Pedro Páramo* el territorio habitado por fantasmas donde ocurre el desquiciamiento del individuo; desde los relatos inacabados de Borges observará esta frontera, complementando sus circunstancias territoriales, políticas o culturales. La ficción dentro de la ficción abre posibilidades a Lucio el bibliotecario, “un promotor de lectura, un Quijote en un territorio donde el único interés no son los libros, sino la llegada de las lluvias y la resolución del caso de la muerte de una niña” (160). Lectura y literatura sirven para modificar el entorno; o como dijera Toscana, más que evadir la vida permiten profundizar en ella. “Leer significa no morir. Por tanto, Icamole permanece vivo ya no tanto por las lágrimas de Porfirio Díaz, sino por la iniciativa de Lucio de mantenerse, como el último de los Buendía, con el libro abierto hasta las últimas consecuencias” (160).

Ríos Baeza sale del texto para alertar sobre otro título, *El último lector*, un libro de ensayos del escritor Ricardo Piglia “en el cual se tiene la certeza de que en el siglo XXI la literatura va encaminada a toparse con un ulterior receptor literario, casi un trasunto del último hombre nietzscheano [...] ‘Exacto, dice Lucio, se perdió el arte, ahora sólo nos quedan salidas escandalosas, baratas, de cine’. Y de crítica literaria, se diría” (161).

En efecto, la obra de Toscana implica una crítica que está por descubrirse. En un seminario de investigación sobre literatura iberoamericana, José Manuel González Álvarez cita a Piglia quien considera en agonía la noción canónica de novela; sin embargo, el escritor argentino

aclara que narrar sigue siendo lo más importante; autobiografía y reflexión también sirven a este propósito (“Un triángulo” 7). La crítica, entendida como poética autoral, no puede descifrarse sin ayuda; en la contraportada del título homónimo al de Toscana, Piglia sigue esta idea: “La novela moderna es el ámbito donde la lectura está a punto de extinguirse y al mismo tiempo se erige como clave de bóveda, como el último lugar de negociación entre el ámbito literario y el de cada lector privado, encargado, como se sabe, de completar el sentido de la obra” (*El último*). La cita está hecha, como el *Nouveau Roman*, la tierra de nadie necesita poblarse desde otra mirada; la novela apunta hacia ella en complicidad del otro: *El último lector* de David Toscana.

El comentario de Ricardo Piglia es un significado más, correspondiente a la literatura en vías de extinción ¿o de extensión? La muerte del arte es tema central en la concepción moderna de la escritura. Marcos Natali, en “Bolaño y las muertes de la literatura”, ayuda a dilucidar tal acontecimiento. El análisis plantea un paradojismo del asunto apoyado en Maurice Blanchot y otros teóricos; así, se vale de tres novelas (incluida *El último lector*, de Toscana) un cuento y un libro de ensayos para reflexionar el apocalipsis literario: *Salón de belleza* (1994), de Mario Bellatin; *Los detectives salvajes* (1998), de Roberto Bolaño; “Sobre la muerte del autor” (2005), de Álvaro Enrigue y *El último lector*, de Piglia.

Ya en Cuevas Velasco, Roland Barthes menciona la urgencia de actualizar la literatura ahí donde la escritura constituye sujeto y objeto. En tal sintonía, Natali acepta el final de toda perspectiva histórica sobre el tema; es decir, “esta extraña práctica discursiva” replantea sus reglas al margen del tiempo. “Las definiciones ahistóricas de la literatura tienden a ampliar el concepto de literatura de tal manera que este deja de ser útil diluyéndose en concepciones del lenguaje” (“Bolaño”). Por eso, el único distintivo de esta escritura refiere lo inescrutable.

En otro sentido paradójico, el tratamiento apocalíptico en la metaliteratura es un recurso, más para afirmar su existencia que para evidenciar agonía. Se confirma así su condición fuera de tiempo. Como quizá se pregunte Lucio, ¿igual pasaría con la vida? Volviendo al “relato del fin de los metarrelatos”, Natali cuestiona la “superioridad” de esta narrativa –que dicho sea de paso, exige un lector más comprometido– por la incapacidad de negar su origen: “La fórmula, deudora tanto de procedimientos identificados como típicamente literarios [...] con sus constantes sucesiones, sustituciones y superaciones, en este sentido haría lo contrario de lo que dice, cada anuncio de muerte revelando apenas la imposibilidad de su consumación y la persistencia de los espectros” (“Bolaño”).

Hasta aquí se entiende que el discurso literario no significa nada, el lenguaje, la materia prima, no cesa de hablar; su pasado resucita en el *por venir*, el epitafio reescribe a cada paso la modernidad. Siguiendo a Blanchot, Natali dice que la literatura *es*, que el fenómeno artístico se manifiesta interrogándola. Y evocar la realidad únicamente sirve a la escritura, centro de la propuesta blanchotiana. “Así, si morir es no estar (del todo) presente, no sería otra cosa la posibilidad discursiva que la literatura representa. La peculiaridad de la literatura sería *no ser* exactamente una representación de la realidad. Nunca plenamente presente, y tampoco totalmente ausente ¿habría hecho alguna vez la literatura moderna otra cosa que no fuera agonizar y contemplar la posibilidad de su propia extinción?” (“Bolaño”)

Marcos Natali destaca su habilidad de asimilar ataques y transformarlos en narrativa; una vez más, la muerte es relativa. En principio desmitifica “los discursos ecologistas en defensa de la amenazada literatura”, en su mayoría provenientes de círculos oficiales de enseñanza: “La motivación de las preguntas es que *la defensa de la preservación de la literatura, o del regreso a la literatura, sigue siendo el discurso dominante en algunos espacios contemporáneos, sobre*

todo en algunos lenguajes académicos.” (“Bolaño”, *cursivas en el original*). Inmediatamente sugiere que la crisis también se debe al arte, que bajo sus propias reglas impide la entrada al lector casto. “Notablemente, diría Blanchot, el problema es que esta configuración corresponde también a la experiencia que la literatura y el arte desarrollan en su propio nombre” (“Bolaño”, *cursivas en el original*).

Natali también reconoce que los embates vienen del exterior –por cómo se configura la realidad que permea la escritura vigente– entonces propone defender la literatura afirmándola; es decir, denunciando sus excesos y mostrando sus aciertos. “*Inclusive habría que preguntarse, rescatando palabras de Gombrowicz, si es posible estar contra la literatura o si la oposición a ella también está condenada a ser transformada en (más) literatura.*” (“Bolaño”, *cursivas en el original*). Hay muchos ejemplos en la narrativa de tradiciones varias que ilustran cómo producir literatura a partir de posturas que la contradicen. Así es como llega a los textos citados que reflexionan la muerte en la literatura, “a algunos paradójicos relatos (¡literarios!) del fin de la literatura” (“Bolaño”). El que incumbe aquí, por supuesto, es la novela del autor regiomontano.

Aquí merece especial atención la proximidad temporal de los textos pertenecientes a Toscana y Piglia (el primero publicado en 2004 y el segundo en 2005). Compartir un título no es inocente, se trata otra vez la muerte de la literatura; sin embargo, resucitarla es posible toda vez que anuncia la presencia futura del moribundo y su misión redentora: *El último lector* (“Bolaño”). Natali ilustra tal encomienda en el diálogo sostenido por Lucio y la madre de Anamari/Babette, donde se critican los excesos de la industria editorial y se reclama el derecho del lector:

Los impresores podrían estar en huelga desde hace diez años y nadie lo notaría.

¿Sabía usted que de cada veintiocho páginas que se publican sólo se lee una?

Porque hay libros que se regalan a gente que no lee, porque caen en una biblioteca

sin usuarios, porque se adquirieren para abultar un librero, porque se obsequian en la compra de otro producto, porque el lector pierde interés desde el primer capítulo, porque nunca salen de la bodega del impresor, porque también los libros se compran por impulso. Yo acabo de deshacerme de *El otoño en Madrid*, dice Lucio, iba en la página sesentaitrés; quedaron doscientas ocho sin leer. Yo no pasé de la veinte, dice ella. Para que un tedio como ése llegue a Icamole se requiere de la complicidad de autor, correctores, editores, impresores, libreros y hasta lectores; eso sin contar a la pareja del escritor, que le dice sí, mi vida, tú sí escribes muy bonito. Delincuencia organizada, dice él. (*El último* 107)

Para concluir “...las muertes de la literatura” en esta cita, Natali diagnostica que el virus proviene del exterior: “el problema aquí, es que se publica demasiado”. Al mismo tiempo receta la cura, el proceso de selección según criterios establecidos por *El último lector*. La agonía obedece a los muchos libros y no a su ausencia. “La amenaza a la literatura es el ruido, no el silencio [imposibilidad de significar algo] como diría Blanchot” (“Bolaño”).

“Autenticidad Literaria”, de Rafael Lemus, habla de la escritura entendida como experiencia estética; la recepción o comunión con el lector va más allá de quien escribe. Lo auténticamente literario es crear desde lo conocido y saber reconocer límites; es decir, aferrarse a la pluma y el papel sin ensalzar algo fuera de la acción. Legítimo es narrar lo que se habita, elegir la palabra exacta que hable al receptor. Toscana apuesta por un realismo sin ilusiones, “áspero y abrupto”; su estilo se vale del humor para develar ese entorno. “Eso y libros sólidos, tan honestos como una roca, tan auténticos como una roca” (87), capaces de cincelar y moldear lecturas varias.

La metatextualidad contradice el entorno planteado en *El último lector*, desde aquí inicia la desestabilización realidad/ficción. En un pueblo semidesértico y sin lectores, una biblioteca; tal

sencillez narrativa deviene diálogo crítico en torno a la literatura. Tal como sugiere Diana Geraldo, el escritor valora su obra y la de los demás, a través de un bibliotecario rural sin formación literaria. “Un personaje devora novelas, diserta sobre los mecanismos narrativos, propicia la fértil confusión de realidad y ficción” (Lemus 87).

Esta mezcla sugiere traspasar el texto, lo que complica aún más su definición. En charla organizada por el ITESM, con motivo de la Cátedra Alfonso Reyes, Toscana considera a la literatura como obra del impulso natural y la reflexión: “[Se trata de] una filosofía instintiva, no esquemática, no muy clara, pero sí impactante, a la que un filósofo le da forma y orden. Uno de los casos más claros es el filósofo alemán del siglo XIX, Friedrich Nietzsche, quien [...] nunca hubiera llegado a concebir la filosofía como parte de su vida si no hubiera leído a un clásico como Fedor Dostoievski” (“Las palabras”).

Regresando al realismo toscaniano, Lemus elogia su manejo de tópicos tan gastados en la narrativa mexicana: “el pueblo, la cantina, el burócrata, la frustración, la sordidez siempre a un paso del melodrama. En vez de rehuirles, se sumerge en ellos y se divierte con sus posibilidades. [...] Su talento no reside en la novedad sino en el reciclaje violento de lo viejo. Arrastra los estereotipos hasta el límite y es allí donde los doma” (87). Desde luego a través de las novelas ficticias y la intertextualidad de su obra, es como mejora los arquetipos; estos se convierten en personajes nuevos y al mismo tiempo refieren el mundo (literario y real). El resultado final de esta reseña puede concluir afirmando: la simplicidad no está peleada con el arte.

En el desaparecido suplemento literario *Fronda*, Guillermo Espinosa Estrada otorga “Una nueva medalla para la literatura nortea”. La valía de *El último lector* descansa en la sencillez expresiva, una propuesta estética prometedora, y particularmente “goza de un cosmopolitismo difícilmente concebible en la región centro y sur de nuestro país, al tiempo que venera como una

reliquia la gran literatura mexicana” (8). En este último sentido, coincide con Ríos Baeza en destacar su valor literario más allá de etiquetas;¹⁹ el territorio se concibe como límite y umbral.

Espinosa Estrada compara el Icamole toscano con célebres lugares ficticiales de Latinoamérica: Comala, Ixtepec y Macondo; también se pregunta como “la descripción de un caserío feo y miserable, carente de magia y del pintoresquismo típico latinoamericano” sirve para contar una historia. En una entrevista con Daniel Barrón para Rompeviento, Toscana explica que la anécdota se construye pensando en varios significados (“Arte Afuera”). Algo similar ocurre con el territorio ficcional, debe simbolizar muchas cosas; para fundar una población como Icamole, Espinosa Estrada sugiere leer “un tipo de literatura que la narra, que la hace novelable y por ende existente” (8). Construir un espacio así, entonces, requiere atender fragmentos que aludan a la tradición oral, aspectos históricos y legendarios:

Imagino a Toscana como un gran lector que detectó en *Los recuerdos del porvenir* aquel pasaje en que Elena Garro se vale de una obra de teatro para revelar la esencia de un pueblo con memoria, como lo es Ixtepec. Igualmente creo que subrayó en *Cien años de soledad* el hecho interesantísimo de que en el cuarto de Melquíades (un personaje de *El último lector* se llama Melquisedec) se encuentran las obras completas de Alexander von Humboldt, y éstas funcionan como relato fundacional de todo un continente. Toscana, asimilando estas influencias, confeccionó esta novelita de apenas ciento noventa páginas donde recorreremos la historia de Icamole a través del mito, la historia y, principalmente, por las ficciones que circundan a sus pobladores. (8)

¹⁹ “Cierta crítica literaria mexicana reconoce bajo el rótulo de ‘narrativa del norte’ al cúmulo de novelas y cuentos publicados en los estados de Sonora, Chihuahua, Baja California, Coahuila, Tamaulipas y Nuevo León”. (Ríos 147)

Como Ríos, Espinosa Estrada sugiere que en este desierto el agua fluye necesariamente de la biblioteca. A diferencia de otros ensayos, descifra el nombre que Toscana emplea para bautizar al bibliotecario: “Lucio –nombre paradójico que designa al sujeto que alcanza la lucidez a través de la locura–” representa a un Quijote enloquecido por tanto leer y poco comer; es una figura de escritura. Por si fuera poco, el protagonista futuro se mueve en función de la eterna pregunta: “¿Acaso la realidad no es solamente una arista más de un mundo ficcional?” (8). A partir del entierro de Anamari/Babette, toda explicación del entorno es vaticinado por las novelas “que cuentan cosas que no existen”, según los pobladores de Icamole.

Espinosa Estrada coincide con Montoya en la hipertextualidad con *La divina comedia*. Sobre todo destaca el recurso metaficcional para dar vida a un espacio geográfico, función primordial de las novelas leídas por Lucio. “A pesar de ser el nombre de un pueblo real, Icamole es casi un anagrama de Comala, y como el espacio rulfiano, el de Toscana también fue en su momento un paraíso (como la Atlántida, era un pueblo en el fondo del mar), para devenir purgatorio (el Icamole actual) y, posteriormente, infierno (representado por un desván de novelas censuradas)” (8). Por encima de todo, resalta un texto fundacional de mayor peso en Icamole, venerado como objeto de culto: la misiva de un soldado muerto en la histórica batalla. Se trata de una carta para “Evangelina”, la mujer amada, donde se menciona tres veces la palabra amor, dos veces a Dios y una a San Gabriel Arcángel. “Me permito pensar que esta reliquia, este texto literario, es una reescritura del fundador de la literatura mexicana moderna, es decir, Pedro Montes es una nueva versión de *Pedro Páramo*, pero alejándolo de los altos de Jalisco y situándolo en medio de las cumbres del desierto regiomontano” (8).

En “Disfraz de novela”, Javier Aparicio Maydeu asegura que Toscana escribe *El último lector* pensando en hacer una crítica. Esta inicia con el título que delega al receptor la pregunta:

“¿quién decide a qué libro le toca ser ficción?”. En su papel de lector, Aparicio Maydeu revela la influencia mexicana en esta obra: intriga y suspense ambientados en el campo, una escritura de corto aliento y elementos imaginarios llenos de extrañeza. Por otro lado, el entramado novelístico hacia el interior, lo hace pensar en un nuevo giro cervantino. En última instancia, la crítica alcanza los sinsabores de la industria editorial.

Las tramas se entretajan con el hallazgo del cadáver al fondo del pozo. “Esta ósmosis entre la historia narrada por el autor y las historias que cuentan los libros que lee el personaje constituye una deuda más contraída por el autor con la contaminación cervantina de vida y literatura” (“Disfraz”). Volviendo a la pregunta inicial, hay que entender “ficción” como literatura realista, concebida así por el escritor norteno; de ahí la “sugestiva complicidad metatextual”. Aparicio Maydeu indica que es “una suerte de poética del lector entendido como autor elevado a la segunda potencia”; esto supondría entregar el significado. Si afirma que Toscana elabora su crítica apoyado en ficciones escritas por él –que responden a una visión particular de la literatura– entonces ¿quién decide a qué libro le toca ser ficción?

El argumento (la aparición de un cuerpo muerto y las preguntas que obliga tal acontecimiento), el espacio (un pueblo típico de México) y una escritura concisa, pero capaz de representar lo extraño, son elementos suficientes para evocar a dos escritores mexicanos de renombre. “Un *thriller* rural –*Dos crímenes*, de Ibarguengoitia, asoma a la memoria–. La crónica del México terruñero en fraseos breves e imágenes insólitas, a imagen y semejanza del *Pedro Páramo* de Rulfo” (“Disfraz”).

Para Javier Aparicio Maydeu, la influencia de Cervantes no es directa como apuntan los trabajos anteriores. La similitud entre vida y literatura, se filtra por la mirada de otro cervantino como Italo Calvino y la de Jorge Luis Borges. En primer lugar, compara las novelas incompletas

de Lucio con el recurso de *Si una noche de invierno un viajero* (1979). Después está la escena donde se valoran novelas para decidir su destino, que evoca el “escrutinio del capítulo VI de la primera parte del *Quijote* en los que la vida del personaje se diría mera prolongación de sus lecturas”. Así, la idea de fragmentos ficcionales aceptados o rechazados resuena en clave borgeana: “La vida entera no es más que el texto de un libro que jamás leeremos completo” (“Disfraz”). Estos enredos superan la parodia, por supuesto, también reescriben el tema libresco cervantino.

El ejercicio crítico que detecta Aparicio Maydeu, también se muestra en la ironía y ridiculez con que van presentándose autores y novelas. “Escrito con mal disimulada complacencia, dicho sea de paso, sustentado en la burla inmisericorde de todo regodeo baldío, de toda hojarasca retórica, de toda *prosa de sonajero* [...] También es esta novela un divertimento perverso con las convenciones del género novelesco, un ácido ajuste de cuentas con la tradición literaria” (“Disfraz”). Aparicio Maydeu termina esta reseña subrayando la urgencia de Toscana por elaborar una crítica, “recuerda como Nabokov –ambos, estetas de la recepción– que el lector tiene siempre la última palabra, recrimina la frivolidad del sector editorial y denuncia sin ambages que en nuestro panorama literario sobra ruido y faltan nueces, y que mucha literatura no es digna de ese nombre” (“Disfraz”).

Las diversas lecturas de la novela aportan criterios al tema elegido, aquí la escritura, la lectura y la literatura. En el tercer capítulo se incorporan al análisis que deviene “espacio poético”, concepto acuñado por Norma Angélica Cuevas Velasco para hablar del pensamiento literario en la obra. A su metodología, basada en la metatextualidad de Lotman, se incorpora la noción genettiana de transtextualidad; este procedimiento –del cual forma parte el metatexto–

permite ordenar el trayecto hacia la poética autoral. Ya para culminar con los ensayos sobre *El último lector*, se retoma brevemente lo esencial al diálogo con el espacio literario:

a) José Sánchez Carbó propone esta línea de investigación y menciona algunas reglas para distinguir entre libros buenos y malos, según la visión del personaje.

b) Claudia Montoya sistematiza estas normas con un decálogo que anuncia la propuesta realista, aunque no sigan el trayecto del espacio poético. También destaca la ausencia del cuerpo como móvil de la historia y del personaje.

c) Miguel Rodríguez Lozano deja entrever las líneas conceptuales del espacio literario; sugiere que la propuesta estética no es definitiva, pues detecta varias voces en su discurso; ubica al protagonista entre los planos de realidad y ficción, siendo portador de la subjetividad del lenguaje.

d) A Ada Aurora Sánchez Peña incumbe el acontecer de la lectura: la metaliteratura revela una poética autoral y posibilidades del género novelístico; también permite comparar las historias al interior con el argumento principal, así se confirma o deshecha la conciencia narrativa; menciona el recurso paródico y el pastiche para legitimar y ridiculizar formas de escritura. En el acto se abren nuevas posibilidades al mundo: leer es un pre-texto.

e) Diana Geraldo amplía el tratamiento de la parodia en elementos que apuntalan la crítica: intertextualidad, atributos simbólicos del personaje, el acuerdo entre autor y lector establecido desde el título, la reflexión literaria en diálogos con el bibliotecario, propone una tipología del lector y la autoparodia (donde el discurso se vuelve contra la obra misma).

f) Michael Abeyta encuentra una crítica del libro en México. La sustenta analizando los términos *non-fiction* (proveniente del mercado estadounidense) y el “ensayo” hispanoamericano; de su comparación concluye que toda escritura es subjetiva. También recomienda seguir a Lucio

en su lectura, como Blanchot sugiere abordar la obra desde ella. Entiende el realismo toscano en apuesta por finales amargos, permiten seguir indagando en la vida y la felicidad. También propone que la realidad tiene estructura narrativa; para intervenir la primera es necesario fusionar ambos planos.

g) Felipe Ríos Baeza rechaza etiquetar la obra como “literatura del norte” o “narcoliteratura”, eso determina su lectura en términos de violencia y narcotráfico; la propuesta estética de esa región se nutre del centro mexicano y su cercanía con los Estados Unidos, de ahí que urjan nuevas perspectivas críticas para su interpretación. Aprecia en Toscana la aplicación de *frontera* no sólo como división entre dos regiones; también, desde las orillas, distingue la fusión entre dos pensamientos opuestos. Encuentra en su novela tres poéticas importantes: Rulfo, García Márquez y Borges. Eso convierte el texto en una complicada máquina narrativa que disuelve los bordes entre realidad y ficción; paradójicamente, el legado de grandes autores deviene un estancamiento en la literatura Latinoamericana. Su consecuencia, señala Ríos Baeza, explicaría la crítica disfrazada de ficción.

h) Marcos Natali opina que la muerte es tema central de la literatura moderna. Es una agonía perpetua desde su interior, las reglas se renuevan a partir de sí misma y al margen del tiempo; la única seguridad es el trabajo de escritura. Apoyado en Blanchot, dice que el arte sucede al cuestionar su materia prima, el lenguaje; el mundo, la realidad, únicamente sirven a esta tarea. En otro sentido, el apocalipsis anunciado en la metaliteratura es un recurso que afirma su existencia. Por último se pregunta si el hermetismo de la obra es causa de muerte, y si el mercado editorial aprovecha tal situación para cavar la tumba. A esta contraposición de ideas la literatura responde con más literatura; denuncia sus excesos y muestra sus aciertos, afirmando así su condición.

i) Para Rafael Lemus, la autenticidad de *El último lector* descansa en su escritura: refiere el terruño sin apelar a lo fantástico, utiliza un lenguaje informal y distendido y selecciona la palabra justa en cada línea. El realismo toscaniano, aspero y abrupto, se atempera con humor sin caer en la simplicidad; por el contrario, la burla apunta al desatino humano representado en la vida rural. Las novelas apócrifas y la intertextualidad, conducen a niveles de universalidad estereotipos como la cantina, el pueblo y el burócrata. En conclusión, la literatura se vale de la simplicidad sin renunciar al arte.

j) Guillermo Espinosa Estrada explica la técnica toscaniana para transformar un espacio real en territorio novelístico: leer obras que presenten pueblos míticos, y subrayar fragmentos donde se atiende a la tradición oral, histórica y legendaria; en estos se encuentra el sentido de “representación”, deviniendo un (no) lugar donde la literatura se hace posible. También aporta una clave de lectura sobre Lucio, el nombre debe superar al personaje y convertirlo en “protagonista futuro”.

k) En “Disfraz de novela”, Javier Aparicio Maydeu sostiene la hipótesis de que *El último lector* es una crítica; parece sugerir que la escritura sirve exclusivamente a este propósito —es decir, Toscana acarrea agua para su molino— y lo justifica con la estética de la recepción. De ahí la pregunta que lleva jiribilla: “¿Quién decide a qué libro le toca ser ficción?” (“Disfraz”). Comparando tal postura con Natali, ahí donde el ruido imposibilita la literatura, cabe examinar esta idea. Aparicio Maydeu también rescata el manejo del clásico cervantino: fusionar vida y literatura; el mérito, radica en filtrarlo por el embudo de Calvino (con sus fragmentos de novelas) y Borges (que observa en cada vida un texto, perteneciente a un libro infinito).

CAPÍTULO 3. EL ESPACIO POÉTICO EN *EL ÚLTIMO LECTOR*

3.1 La ‘muerte del autor’ o la *ausencia del yo* en *El último lector*

En “Una aproximación a la metaficción”, Danny J. Anderson sigue la teoría de John S. Brushwood para explicar las transformaciones que originan un texto narrativo.²⁰ El modelo distingue tres elementos fundamentales al procedimiento de creación: la realidad extratextual, la *histoire* del narrador y el *récit*. El primero refiere el mundo real en todos los aspectos, desde los conocimientos literarios del escritor hasta el momento histórico-cultural que antecede la producción del texto. Asimilar todo el material narrable, modifica la realidad desde una perspectiva²¹ originando la *histoire*, lo que nombramos ficción; de este modo, ocurre la primera transformación entre la realidad extratextual y la *histoire* del narrador. El *récit* es el texto como se presenta ante el lector, el cambio opera de la *histoire* al *récit* y recibe el nombre de narración. “Es por el *récit* por donde hay que entrar en el análisis de cualquier obra. [...] Las estrategias narrativas [...] son los medios de la transformación a este nivel” (124).

Para comprenderlo mejor, el artículo sugiere una analogía lingüística de sus transformaciones: la realidad extratextual equivale al referente, la *histoire* del narrador al significado, y el *récit* al significante. El referente puede ser externo o interno. El primero es realidad extratextual al no provenir del texto mismo. “Al conceptualizar este referente externo, la *histoire* producida no contiene más que una parte del referente, es una abstracción de él. La

²⁰ El artículo de Brushwood se titula: “Sobre el referente y la transformación narrativa” en *Semiosis*, Universidad Veracruzana, No. 6, enero-junio 1981, pp. 39-55.

²¹ La realidad extratextual se convierte en material narrable por abstracción, ésta resulta de un proceso que Brushwood designa por “conceptualización”. (Anderson 124) “Este ‘concepto’ corresponde a una actitud del autor implícito y muestra el modo en que él ve el referente externo. Tales conceptos son la mitificación y la idealización”. (126)

narración de esta *histoire* es lo que produce la novela de ficción pura” (125). El referente interno, en cambio, tiene una dificultad por resolver: al estar dentro del texto, es una realidad “extratextual” que no lo es tanto; es interno, su aporte a la *histoire* procede del lenguaje vía el subtexto, la transformación opera en el *récit*. “Con el referente interno la novela se vuelve en sí misma. El referente es la novela misma. De tal modo, no hace falta una conceptualización para producir una *histoire* ya que el referente interno es la novela misma en cierto sentido. Sólo habrá narración para trocar el referente interno en *récit*. Así se producirá la novela de auto-reflexión” (125). Entonces las narraciones ficcionales registran una conversión entre realidad extratextual e *histoire* y en las narraciones metaficcionales ocurre entre la *histoire* y el *récit*.

Dichos referentes parecen dos polos opuestos que nunca coinciden, pero la novela puede mostrar diferentes combinaciones de externos e internos. El grado de presencia se percibe de la relación entre ambos. Donde predomine el referente externo se hablará de ficción pura; en cambio, si el referente interno destaca sobre el referente externo presenciamos la auto-reflexión (125-126). Cabe destacar que la “metaficción”, en términos del artículo citado, confirma la presencia efectiva de ambos referentes en esta novela. “Por la palabra ‘metaficción’ se da a entender una ficción que va más allá de los límites de la ficción. La unión de un referente externo con un referente interno correspondería a tal idea” (126). Sólo restaría describir en qué medida se manifiestan y cómo participan uno del otro.

El modelo de Brushwood para alcanzar la escritura en estado neutro, la literatura, es pertinente a la variante del pensamiento blanchotiano que interpreta Cuevas Velasco: la transición del tiempo activo al tiempo pasivo. En este recorrido la historia, el mundo y la verdad se diluyen en favor del arte donde ocurre la fascinación por su esencia. Escribir despoja de sustancia al lenguaje en beneficio de la literatura, ocurre la ‘muerte del autor’ o la *ausencia del*

yo en el espacio literario. Siguiendo la teoría de Brushwood, la conformación narrativa de *El último lector* se describe en tres elementos concretos: el protagonista, el espacio geográfico ficcional y la intriga de la niña muerta. La trascendencia textual de Genette aporta los medios de transformación a nivel *récit*.

3.1.1 El tiempo de la escritura en la conformación del protagonista

La realidad extratextual de Lucio, el protagonista de *El último lector*, procede del Quijote de la Mancha. El referente externo aporta atributos esenciales para trascender al personaje, colocarlo en el plano literario. Un bibliotecario muere de hambre en un pueblo desértico, cuyo interés es la llegada de las lluvias y conocer los pormenores de una niña desaparecida. Se dedica a leer y criticar novelas en su biblioteca, está empeñado en promover la lectura entre los habitantes, quienes rechazan los libros porque cuentan “mentiras”. Lucio no diferencia entre realidad y ficción, utiliza la segunda para interferir su entorno e interpreta la vida como una novela. La excesiva lectura y el poco alimento, hacen que el protagonista busque a su difunta mujer en los libros. El comportamiento raya en la locura. Las características que conforman la *histoire* del protagonista se manifiestan constantemente.

Tras leer *El color del cielo*, de un tal Brian MacAllister, Lucio censura el libro con un sello especial. Avanza hacia la puerta, “una señora pasa con medio kilo de tortillas y a Lucio se le hace agua la boca. Ella lo saluda con una sonrisa sin palabras; él le responde que MacAllister es un inepto” (*El último* 16-17). Dos mujeres caminan contoneando sus caderas, una lleva paraguas y la otra una gallina muerta; decide invitarlas a leer una novela erótica, pero lo rechazan; imagina el pollo cocinado y listo para devorarse. Reconoce que la imaginación no basta para tranquilizar su estómago; únicamente satisface el apetito sexual (18). Su hijo lleva tortillas y aguacates para

contarle que halló una niña muerta. Leyendo, el tiempo avanza más rápido y olvida que tiene hambre; sin embargo, esto le impide dormir a la noche. Por eso, piensa qué habría pasado si Remigio no llega (26). El pasaje remite al capítulo primero de *Don Quijote*, cuando lee sin interrupciones durante días y noches enteras. Esto afecta su juicio y toma por ciertas las novelas de caballerías. Definitivamente la ficción sustituye toda su realidad. En términos de Genette, hay una intertextualidad alusiva con la obra de Cervantes, el personaje de Toscana se construye bajo los mismos conceptos.

La primera recepción en la biblioteca es de “quinientos siete ejemplares, de los cuales sólo ciento treinta habrían de pasar al librero. Los demás cargaron con el sello de censurado” (33). El realismo es el principio elemental para conservarlos en los estantes. Cuando Lucio comenta que su edad le impide ser amado por alguien más joven, Remigio cuestiona la utilidad de los libros ¿Acaso no sirven para convertir en realidad sus preferencias? Eso sucede en las novelas que Lucio condena, mienten. El asesino siempre es capturado y la diferencia de edades no se antepone a la voluntad; los personajes persisten en sus convicciones aunque el escritor lo haga únicamente por dinero; por eso el abogado defiende al negro sin intimidarse ante los blancos, el policía resiste a un soborno y el general es bueno con los prisioneros sin entender su idioma. En esas historias el tuberculoso se cura, el alcohólico deja la bebida y el escritor es premiado sin merecerlo. En cambio, los libros que conserva Lucio son la vida. Y al igual que la literatura, ésta condena: los negros son lanzados desde los puentes; los niños, sepultados; los viejos, torturados; los pueblos mueren en una sequía; la mujer amada se marcha para siempre (146).

El papel de censor remite al capítulo XLVIII de la primera parte del *Quijote*, donde el canónigo propone escribir una novela de caballerías, actividad que abandona al percatarse del

éxito obtenido por las que están mal escritas y son contrarias a la razón. Reconoce que el público es capaz de aceptar obras de calidad, siempre y cuando se le pueda encaminar; sin embargo, resulta difícil pues poco se intenta escribir algo así y resulta más sencillo entretenerlo. Propone un supervisor de comedias y novelas de caballerías para que se publique sólo aquello de valor. Así, cuando Lucio defiende el realismo censurando libros que mienten y no cumplen los preceptos de una buena novela, se funda una relación intertextual por alusión. Sin este pasaje cervantino, la actitud del bibliotecario, su transformación al *récit*, sería impensable.

En la primera remesa de libros descubre una novela cuyo escenario, “a Lucio no le cupo duda, era Icamole” (33). Cuando inauguran la biblioteca comparte el hallazgo entre los pobladores; éstos se burlan de él, desaprueban su visión y argumentan en contra de la lectura. Esta indiferencia se reitera cuando Lucio convoca a los pobladores para enterarlos del destino final de Melquisedec, encargado de acarrear agua a Icamole y presunto secuestrador de la niña. Cabe recordar que el cadáver jamás es encontrado por los rurales, Remigio lo entierra en las raíces de su aguacate. Con sólo tres mujeres y dos hombres presentes en la biblioteca, Lucio lee en voz alta el asesinato del viejo, arrojado por dos policías desde una camioneta en marcha. Intenta concluir en un párrafo donde los asesinos confirman su muerte, pero una señora interrumpe para preguntarle cómo se enteró de eso. Él contesta que está escrito y muestra a su auditorio un ejemplar viejo de *Las leyes de la sangre*; la mujer dice que se trata de puras mentiras. Seguro de las profecías librescas, el bibliotecario asegura decir la verdad. Tan sólo ha cambiado el nombre del personaje llamado Eustacio, por Melquisedec (101). Los asistentes se marchan sin creerle; en cambio, él sentencia que pronto confirmarán sus palabras. Entonces regresarán a buscar en los libros con quién las engaña el marido, cuándo se irán sus hijos del pueblo, por qué no regresó el que se fue de mojado o si sus hijas todavía son vírgenes (102).

Remigio acude a los separos para firmar los papeles a nombre de Lucio, dicen que el bibliotecario “señaló” a Melquisedec como presunto responsable del secuestro. Alcanza a ver el cuerpo del viejo envuelto en una sábana y con los brazos de fuera, éstos muestran cortes en las venas simulando un suicidio. Los policías dicen que entregarán el cuerpo a unos estudiantes de medicina; Remigio no lo cree, enseguida se percatarían de su tortura y los tajos hechos después de muerto. Lucio escucha esta versión para confirmar que Melquisedec, efectivamente, fue arrojado desde un vehículo (172).

Hay momentos donde Lucio percibe el entorno como si habitara una novela. Esos instantes acentúan su locura y la fusión entre realidad y ficción. Remigio explica cómo enterró a Babette y su dificultad para compactar la tierra; de lo contrario, podría alertar a los rurales con una excavación en su terreno. La idea surge de *El manzano*, un libro prestado por Lucio: “¿Y ahora qué? ¿Acaso explica Santín cómo se sella uno de esos túneles? No; se acabó el capítulo y pasemos a otras cosas” (49). En otro pasaje, Lucio lee un fragmento donde se narra el éxodo de un territorio árido; un personaje, el padre “Pascual”, persuade a su gente de abandonar esas tierras por falta de agua (53). Al terminar su lectura, Lucio escucha el ruido proveniente del exterior; una señora va caminando con su hijo: “¿Qué están haciendo aquí?, les grita. Debieron largarse con el padre Pascual. La mujer lo mira con sorpresa; el niño, con miedo. Siguen su camino y, tan pronto le dan la espalda a Lucio y su biblioteca, se echan a reír” (54). Cuando al fin llueve en Icamole, el bibliotecario, influido por la historia anterior, se decepciona pues la realidad no coincide con el argumento. La lluvia no queda en un pueblo con gente de esa calaña; su final merece una muerte árida, cuyo líquido provenga de los orines. Lucio se resigna, afirma que Dios carece de sentido artístico porque echó a perder un buen final (148).

Montoya y Abeyta coinciden que, desde la muerte de Herlinda, Lucio deviene bibliotecario para dedicarse a buscarla en las novelas. Varios pasajes evocan su nostalgia y su empeño por hallarla en la literatura. Cada mañana, al bajar a la biblioteca –su casa es la única con dos pisos– hace sonar su llavero y se despide de ella, a veces mentalmente y otras en voz alta (85-86). Su recuerdo más vivo –situación que lo entristece– es el de ambos sentados a la mesa, dispuestos a comer un caldo de verduras; algunas noches imagina a Herlinda desnuda e inmediatamente suple esta visión con la heroína de *Rebeca por las tardes*, prefiere no confundir el deseo con la nostalgia (91-92). Lucio confiesa su obsesión por encontrarla en las novelas, esfuerzo vano porque ninguna se le aproxima: las mujeres citadinas, resultan violentas, putas o refinadas. Las de pueblo, supersticiosas o hechiceras, se mueven flotando, atraviesan paredes y curan con hierbas; ninguna sala más de la cuenta un caldo de verduras. Herlinda es difícil de hallar: pueblerina y desértica pero con piel tersa, sin creencias sobrenaturales ni poderes curativos. En las novelas rusas encuentra algunas cualidades, pero lloran demasiado y prefieren prostituirse antes que dejar al padre morir de hambre (146-147).

Tal como observa Montoya, esta desesperación por “la ausencia del cuerpo amado” termina enloqueciendo al personaje. En el segundo final de *El último lector*, Lucio y Herlinda caminan tomados de la mano para visitar a Remigio. Y de repente, las novelas realistas con desenlaces trágicos y contundentes son sustituidas por un final de corte “mujeril” y cara sonriente; para traer a su mujer de vuelta, Lucio recorta letras y palabras de los libros que ha censurado (Anexo 2). Abeyta compara esta obsesión con la de Alonso Quijano, casi nunca vio a Aldonza Lorenzo pero eso bastó para idealizarla: “En este sentido, ella se convierte en una especie de Dulcinea, producto del amor, la soledad, la imaginación literaria y la locura” (“El humor” 426).

Las características que conforman la *histoire* del protagonista, vienen de un referente externo, la novela *Don Quijote de la Mancha*. Los atributos esenciales que asoman en el bibliotecario, son: la falta de comida, su exagerada afición por leer, la intransigencia para censurar novelas, sostener una biblioteca sin lectores, confundir realidad y ficción, perder el seso por la mujer amada. Varios elementos garantizan una hipertextualidad en la configuración del personaje; esta operación sucede por lo que Genette denomina “transformación”, el texto B (hipertexto toscaniano) se relaciona en mucho con el texto A (hipotexto cervantino). *El último lector* no habla para nada de *Don Quijote*; sin embargo, Lucio y su extravagante comportamiento no se conciben sin el célebre personaje de Cervantes. La transformación al *récit* –aunque el término refiere la narración en general– reúne todo el concepto en el protagonista. Espinosa Estrada analiza el significado de su nombre: “Poco a poco Toscana logra plantarnos, una vez más, esa duda milenaria: ¿acaso la realidad no es solamente una arista más de un mundo ficcional? Lucio –nombre paradójico que designa al sujeto que alcanza la lucidez a través de la locura– nos demuestra que es así al predecir el futuro real de los habitantes de Icamole a través de sus libros ‘que cuentan cosas que no existen’” (8).

3.1.2 El tiempo de la escritura en el espacio geográfico ficcional

La conformación del espacio geográfico ficcional es más compleja, el *récit* descubre una combinación de referentes externos y referentes internos. La intervención de ambos en un plano territorial, siguiendo el criterio de Brushwood, posibilita hablar de la novela en términos metaficcionales. El primero, revela la presencia de dos escritores hispanoamericanos y un hecho histórico; el segundo, proviene de relatos inacabados que lee el bibliotecario. Espinosa Estrada analiza las aptitudes del narrador para crear un universo equiparable a los grandes referentes de

Latinoamérica, llámese Comala, Ixtepec o Macondo. El Icamole toscano se presenta como una morada de miseria, sin el encanto y la peculiaridad que distingue a los emblemáticos pueblos ficticios de nuestro continente:

más o menos cuarenta casas desalineadas como carretones mal estacionados a lo largo de una cruz de calles sin pavimento; unas pocas, como la de Remigio, rodeadas por muros de adobe; otras, con malla o alambres de púas que evitan la salida de chivos y gallinas y, sobre todo, que impiden la entrada de animales rapaces; algunas más, protegidas por vallas naturales de nopales plantados en línea, muy cerca unos de otros; y, finalmente, unas cuantas, las que no tienen nada que ocultar o proteger, parecen meras rocas en el descampado. (*El último* 21)

Toscana habla de trascender la anécdota, convertirla en literatura: escribir amplía el significado, rebasa el mero suceso enriqueciendo la lectura (“Arte Afuera”). Con esta consigna, el escritor debe leer para hacerse de recursos narrativos que consoliden mundos ficcionales y verosímiles. La entrevista realizada por Carrera y Keizman en *El minotauro y la sirena* (2001), registra el *modus operandi* para asimilar procedimientos sin que resulten evidentes al *récit*: “Con las lecturas –explica Toscana– busco a veces resolver problemas técnicos específicos. Tengo tal problema en esta novela, recuerdo que tal autor maneja muy bien los *flashbacks*, por ejemplo, y busco a ver cómo le hace para que no se note” (71).

Espinosa Estrada dice que la creación de un pueblo no resulta original en nuestra literatura, varios escritores latinoamericanos han ejecutado esta tarea magistralmente; sin embargo, resalta el proyecto de David Toscana por su atenta lectura de la realidad y los mecanismos narrativos que encuentra en las novelas: “Y es que erigir desde sus cimientos un paraje mítico como lo es Icamole implica una profunda reflexión en torno al origen de una

comunidad y de un tipo de literatura que la narra, que la hace novelable y por ende existente” (8). Tal como explica Toscana, leer y meditar los textos es tarea obligatoria para enriquecer la escritura; igual lo concibe Espinosa Estrada, cuando imagina al autor leyendo un pasaje de *Los recuerdos del porvenir* (1963), donde una obra de teatro descubre la singularidad de un pueblo memorable como Ixtepec. También percibe que el lector-novelistas subraya en *Cien años de soledad* una situación trascendental: en la habitación de Melquiades (el personaje que acarrea agua a Icamole se llama Melquidisec) están las obras completas de Alexander von Humboldt que sirven como relato fundacional de todo un continente: “Toscana, asimilando estas influencias, confecciona esta novelita de apenas ciento noventa páginas donde recorreremos la historia de Icamole a través del mito, la historia y, principalmente, por las ficciones que circundan a sus pobladores” (8).

Siguiendo las observaciones de Espinosa Estrada, se describe el nacimiento del Icamole literario. Primero está la realidad extratextual, su pasado histórico y un estigma que pesa en la población neolonesa. Después se introducen detalles significativos de *Pedro Páramo* y *Cien años de soledad*, referentes externos de tipo literario que, siendo material narrable o parte de la *histoire*, momentáneamente forman un espacio de ficción pura. Se suman dos referentes internos, relatos incompletos que consolidan un escenario “metaficcional”, superando así los límites de la ficción tradicional: *Los peces de la tierra* y otra novela sin título, pero que alude al éxodo bíblico (ambos textos resultan apócrifos). Parte del engranaje, su conformación, se anuncia a través del protagonista: “Lucio señala a su izquierda para explicar por dónde entró el ejército de Porfirio Díaz y a la derecha para indicar la llegada de los federales. Esta tierra tiene historia y prehistoria, dijo, porque por ese extremo también llegó un ictosaurio para devorar a un pez y, ¿por qué no?,

esa ruta debió tomar Melquisedec con Babette a cuestras, justo donde la corriente es más intensa y tuerce las algas y afina los arrecifes” (119).

En Nuevo León hay una población llamada Icamole, perteneciente al municipio de García; ésta se ubica a cuarenta kilómetros al norte de Monterrey, debiendo su fama a la Batalla de Icamole. El 20 de mayo de 1876, se enfrentaron el ejército de Porfirio Díaz y las fuerzas del gobierno comandadas por Mariano Escobedo. Porfirio Díaz huyó tras sufrir una derrota catastrófica donde perdió a muchos hombres. Se dice que lloró públicamente y fue bautizado como “El llorón de Icamole”. El suceso se menciona brevemente en *El último lector*; sin embargo, resulta determinante para las circunstancias del pueblo y la vida de sus personajes.

Ríos Baeza detecta cómo el episodio histórico permea en Lucio y Remigio, quienes cumplen el estereotipo de masculinidad en territorio salvaje y carente de conciencia. Pese a la sequía que azota Icamole desde hace un año –condición que mantiene al pueblo a punto de la desesperación– lloriquear atenta contra su hombría y lo mismo ocurre con la risa. Queda manifiesto un efecto contradictorio: “a pesar de que el *llanto* de Porfirio Díaz (el agua vital, simbólicamente) se recuerda con insistencia, cien años más tarde ni siquiera ese recuerdo será capaz de dar de beber a los habitantes del pueblo” (151). El comentario de Ríos Baeza puede interpretarse desde Brushwood: el referente externo, la caída del hombre fuerte, está presente al punto de cegar a los pobladores incapaces de superar ‘su’ derrota. De este modo, la realidad extratextual (la Batalla de Icamole y la afrenta del dictador) se transforman en la *histoire* del narrador. Así se conjetura el modo en que el escritor idealiza el referente externo.

Aventurando una hipótesis, los fósiles marinos son una alegoría de los habitantes de Icamole, no sólo en la concepción del presente que evoca su pasado histórico; también por su aspecto: “las mujeres de cabelleras tiasas, envueltas en pañoletas, a los hombres de caras

polvosas y tierra entre las uñas, [...] sin otra humedad que el sudor y el agua de los tambos que Melquisedec acarrea en su carreta” (*El último* 10). Siendo casi una menor, Lucio pide en matrimonio a Herlinda únicamente por la lozanía de su piel; para conservarla intacta, le pide no asolearse o hacer labores pesadas. No quiere a la típica señora de Icamole con callos en las manos y el cuerpo forrado en cuero duro (91).

Estas descripciones, permiten introducir los referentes literarios que constituyen la realidad extratextual del escenario. En el estado de la cuestión, cuatro textos detectan la huella rulfiana en *El último lector*. Geraldo compara a Icamole y sus personajes con *Pedro Páramo*, en un mundo adverso, atemporal, lejos de la civilización y el avance histórico, ya no se distingue entre la vida y la muerte. Estos elementos resultan tan obvios, que inevitablemente coinciden con los habitantes de Comala (“Parodia” 59-60). En igual sintonía, Ríos Baeza observa el comportamiento de los personajes secundarios, como fantasmas de Comala o Macondo penan en busca del agua que Melquisedec trae en sus toneles desde Villa de García (“El desierto” 152).

Aparicio Maydeu se centra en el espacio geográfico (el típico pueblo mexicano) y una escritura concisa, pero suficiente para convertirlo en extraordinario (“Disfraz”). Espinosa Estrada atisba en la transformación del Icamole real, resultando un emblema de Comala; en especial, destaca como texto fundacional una reliquia venerada en la capilla del pueblo, la carta de un soldado supuestamente caído en batalla. La epístola a “Evangelina” (la cónyuge de Rulfo se llamaba Clara Angelina) nombra tres veces la palabra amor, dos veces a Dios y una a San Gabriel Arcángel. Espinosa Estrada ve en este texto literario, la reescritura del padre de la literatura mexicana moderna: Pedro Montes equivale a Pedro Páramo, lejos de los altos jaliscienses y puesto en los cerros del desierto regiomontano (8). El trasfondo de Icamole como escenario novelístico, se revela desde las primeras páginas: el oratorio se llama San Gabriel Arcángel,

nombre de un municipio jalisciense donde Rulfo pasó gran parte de su infancia. Dichos elementos confirman la esencia rulfiana en territorio toscaniano.

El otro referente indiscutible es Gabriel García Márquez, con algunos elementos que evocan *Cien años de soledad*. Melquisedec alude a Melquiades, un gitano que visita Macondo para llevar inventos y descubrimientos del mundo exterior. Las obras de Humboldt en la habitación de Melquiades, como textos fundacionales, señalan la conformación del espacio geográfico toscaniano. Ríos Baeza observa que Melquisedec entra y sale llevando agua a Icamole, siendo el único contacto con el exterior. Este líquido resulta casi mágico ante la sequía que azota al pueblo. También nota que Melquisedec proviene de Villa de *García* y su nombre evoca al personaje garciamarquiano. Si bien existe un municipio neolonés llamado así, que alberga el Cerro del Fraile y próximo a Icamole, las referencias antedichas obligan a pensar en *Cien años de soledad* (“El desierto” 152).

La población de Icamole formará su *histoire* con los referentes literarios citados, siendo parte de la realidad extratextual: la capilla de San Gabriel Arcángel, la cercana Villa de “García” y Melquisedec-Melquiades. Después se añade el elemento histórico de la batalla que, desde la perspectiva del autor implícito, marca el destino de los personajes. El espacio geográfico ficcional se configura por una escritura ambigua, difícil de interpretar en la lectura de suspense, pues no admite apreciarla a detalle. En este punto, el escenario se complica añadiendo dos referentes internos que superan la ficción pura. Dos novelas apócrifas que destacan el paisaje desértico, lo mitifican y fortalecen la idea de realidad anticipada. Se trata de *Los peces de la tierra*, de Klaus Haslinger; el otro subtexto, cuyo protagonista es el padre Pascual, mantiene una intertextualidad alusiva con el éxodo bíblico.

En la entrevista con Ivonne Sánchez, Toscana explica la impresión que dejó su visita a Icamole. Bajo un caserío sin atractivo alguno, descansa un desierto con arena semejante al fondo del mar, donde brotan plantas altas y delgadas de tipo marítimo; el pueblo está custodiado por cerros y pueden recuperarse fósiles marinos sin remover demasiado la tierra (“La narración”). Con esta imagen, el narrador regiomontano concibe un relato ficticio que añade prehistoria al panorama desértico; así, el referente externo adquiere categoría de mito. En este sentido, el texto del autor ficticio Klaus Haslinger no varía en función respecto a las novelas de Rulfo y García Márquez. Se trata de otorgar a Icamole una faceta extraordinaria y maravillosa.

Así, cuando el bibliotecario (en calidad de autor implícito) difunde entre sus vecinos el descubrimiento prehistórico del pueblo, está refiriendo la transformación al *récit* por medio del concepto que elabora tras visitar Icamole. Antes de inaugurar la biblioteca, Lucio ha leído *Los peces de la tierra*; para entonces, descarta los detalles secundarios atendiendo únicamente la descripción del escenario: tomados de la mano, Fritz y Petra llegan a un pequeño valle con aspecto de un paraíso: el camino se convierte en arena rojiza que cruje al caminar; en la superficie encuentran conchas marinas, caracoles, fósiles de trilobites y nautilus. Hay plantas delgadas con forma de brazos que bailan al compás del viento, cual algas mecidas por una corriente. Las rocas se esparcen con un orden que sólo el mar pudo disponer. Dos cerros se ubican al frente, uno escarpado, otro con una pendiente ligera, ambos muestran un corte a la misma altura. Las olas han golpeado justo ese punto. Los personajes, que conocen el pasado precámbrico de las tierras, comentan que el mar desapareció hace unos minutos. De no ser por el modesto caserío del fondo pensarían que están en la Atlántida (33-34).

Lucio y Remigio conjeturan sobre el interrogatorio de Melquisedec a manos de los rurales. El hijo, influenciado por la novela donde se incrimina al anciano, aún teme que lo

denuncie y termine por hablar del pozo. Conversan en el peñón de Haslinger, una loma al sur de Icamole, bautizada así, porque evoca el paraíso descubierto por Fritz y Petra cuando llegan al pueblo. Durante la charla, Lucio escarba el suelo con el pie hasta encontrar un caracol milenario y lo lanza tan lejos como puede (71).

Algo similar ocurre en el apartado donde se muestra la presencia del *Éxodo* (intertextualidad alusiva) en un subtexto sin título. La omisión paratextual –siguiendo con la trascendencia textual genettiana– adquiere sentido al encontrar elementos que aluden al texto bíblico. En un pueblo cualquiera, la sequía alcanza un punto intolerable, escasea la comida y muere mucha gente; un personaje clave, el padre ‘Pascual’, arenga a su gente: “Tomen sus cosas, sólo lo que valga, y marchémonos; no seremos el primer pueblo al que Dios le pide emigrar” (53). Para Geraldo, la inclusión de este intertexto persigue los mismos fines que las novelas citadas anteriormente. También hay otros referentes del libro sagrado del cristianismo: Melquisedec es un sacerdote-rey del *Génesis* y la novela de Toscana cita frases y pasajes bíblicos. “Icamole parece tener una fundación similar a la acontecida en la tradición del cristianismo, debido a que en la novela se retoma el discurso fundacional más importante de Occidente y se compara con la de este pueblo, para así cimentar este lugar de acción como si también tuviera un pasado igualmente glorioso” (“Parodia” 72-73).

3.1.3 El tiempo de la escritura en el proceso de Babette

La intriga de la niña muerta es el último elemento en la conformación narrativa de *El último lector*. Su descripción física, la identidad, el destino marcado por una muerte temprana, su entierro en las raíces del árbol, el presunto raptor y su confesión obtenida en la tortura, provienen de novelas que el protagonista conserva en su estantería. Los libros ficticios se mencionan en

orden de aparición: *La muerte de Babette*, de Pierre Laffitte; *La hija del telegrafista*; *El manzano*, de Alberto Santín, *Ciudad sin niños*, de Paolo Lucarelli y *Las leyes de la sangre*. Según Brushwood, los referentes internos pueden conformar la novela misma. En *El último lector* constituyen el suspense; sin embargo, durante la escritura se producen algunos cambios narrativos gracias al lenguaje y la tradición literaria.

Remigio acude a su padre para contarle el hallazgo de la niña; por su parte, Lucio describe sus rasgos físicos y el motivo de su muerte apoyado en *La muerte de Babette*: los ojos son claros y tiene un lunar en la mejilla izquierda. Remigio no recuerda haberlo mencionado pero asiente, uno abierto y otro cerrado, la marca de nacimiento en dicho pómulo. Lucio está contento porque acertó casi al instante. Dice que se llamaba Babette, tenía doce años, y la describe como su creador Pierre Laffite. Portaba la vanidad de una mujer y lucía vestidos ajustados en la cintura, mostrando un poco de pantorrilla. Le gustaba el viento porque revoloteaba su muy negro cabello, haciendo fulgurar los ojos claros y tristes, de plomo. En las noches de luna su palidez hacía parecer que tenía cierta divinidad. Lo que mejor la definía era el brillo, en ojos, cabello, rostro, piel y zapatos perfectamente lustrados. Tal vez, el lunar era una lágrima petrificada que anunciaba lo que iba a pasar (29-30).

Remigio extrae el cadáver del pozo –y cual hombre del desierto, sin contacto con mujeres– se deslumbra al comparar su aspecto con un muerto que acarreó en algún funeral. Aún no sabe nada de Babette; es el narrador quien adapta la versión de Laffitte a un contexto mexicano y pueblerino, frases breves y contundentes destacan los atributos de la pequeña: “La recuesta en el suelo y le baja los párpados. El izquierdo obedece; el derecho se repliega lentamente hasta abrirse por completo. Calcetas blancas, vestido de flores y un zapato de charol. Su rostro luce terso [...] sólo con una basura en la mejilla izquierda que Remigio trata de quitarle,

y pronto se da cuenta de que es un lunar. [...] A una niña como ésa la [...] pondrían a declamar en las fiestas patronales y, aunque declamara horrible, le aplaudirían de todo corazón” (12-13). Cuando visita a su padre, Remigio la describe con sus referentes y de manera escueta: tal vez trece años, de piel muy blanca y cabellos muy negros, como cáscara de aguacate; tiene un vestido de fiesta y le falta un zapato (28).

Remigio explica las condiciones del cadáver para desmentir su culpabilidad frente a Lucio, quien sospecha de su hijo influenciado por *La hija del telegrafista*: “Lucio niega con la cabeza; luego habla queda y lentamente, como hundiéndose en un sueño. La tuviste en tus manos, en tu pozo, la sacaste, la llevaste a la cocina, sin duda la has estado mirando y a lo mejor otras cosas; sospecho que aún no me dices todo. Yo no la mate, insiste Remigio. De eso estoy seguro, Lucio abre los ojos, mira con apatía, fue el alcohol, el deseo, la locura” (28). Y es que Remigio lleva aguacates a su padre, con el pretexto de que está muriendo de hambre; en realidad, quiere convertirlo en su aliado, que desmienta su culpabilidad si encuentran el cuerpo. A pesar de creer ciegamente en las novelas, Lucio distingue matices entre la historia de su hijo y *La hija del telegrafista*, por eso le ayuda a ocultar el cadáver; no obstante, privilegia la ficción sobre la realidad y la inocencia de Remigio permanece en duda hasta que le entrega *El manzano*. Aquí, lo importante son los elementos del referente interno, *La hija del telegrafista*, para incorporarse al plano “real” (la historia de Lucio y Remigio) y los cambios que sirven al suspense (el *récit*). Hasta ese momento, conducen al lector a sospechar de Remigio y del propio Lucio.

A media noche, Lucio visita a su hijo para evadir a los vecinos o al verdadero asesino quien pueda estar al pendiente de Remigio y sus movimientos para inculparlo. “Antes de abrir toma el machete. ¿Quién?, pregunta. La voz de Lucio es reconocible a pesar de hablar en susurros. ¿Estás loco? ¿Qué haces a esta hora? Remigio abre y con una seña de la mano le indica

que se apresure a entrar. Lucio trae un libro y se lo extiende a Remigio. Toma, aquí está la solución. *El manzano*, lee Remigio la portada, cuarta edición, Alberto Santín” (39). El hijo todavía no capta la intención de Lucio, la novela trata de un hombre que asesina a un niño y lo entierra en las raíces de un árbol. El bibliotecario señala el fragmento que debe leerse; aporta al suspense la idea de sepultar a la niña debajo del único árbol frondoso en Icamole. “Este es un niño, dice Remigio, señalando justo esa palabra. Lo sé, responde Lucio, y aquel es un aguacate” (41).

La escritura de este subtexto, establece una relación diferente con el pasaje donde Remigio sepulta a Babette; a diferencia de los anteriores libros ficticios, que también construyen la secuencia del suspense, el fragmento de *El manzano* entraña una imitación satírica, también llamada pastiche, en términos de Genette. Y es que la narración utiliza recursos dramáticos, es insípida, breve y carente de realismo. Esta crítica se traslada en acto, cuando Remigio relata su experiencia al enterrar a Babette. Hay relación metatextual, un texto habla del otro, reprobando la irrealidad en el entierro del niño:

Alberto Santín es un imbécil, de seguro sólo imaginó las cosas y las imaginó mal; jamás ha hecho una zanja ni un túnel y es obvio que nunca ha enterrado a nadie. Tan fácil que resulta cuando lo cuenta: hacer pozo, hacer túnel, meter niño y asunto arreglado; pero nada hay tan complicado como introducir a una niña por un túnel angosto. Si la empujas por la cabeza se le dobla todo. Tuve que recostarla sobre una tabla y meterla lentamente, porque además el túnel mostraba síntomas de venirse abajo. Sacar la tabla fue otro conflicto, y es que aún jalándola rápido se venía con todo y la niña. La sacudí en vaivenes y poco a poco el cuerpo fue quedándose en su sitio mientras la tabla salía. Tal vez le clavé algunas astillas,

pero al fin quedó la niña envuelta en raíces de aguacate. [...] Tú sabes que es difícil apisonar la tierra de arriba a abajo. Ahora imagina apisonarla de un lado a otro. Al principio tomaba puños de tierra y los arrojaba con fuerza hacia adentro. Luego ató un cucharón de cocina al palo de una escoba; lo cargaba de tierra y lo introducía hasta donde topaba, ahí le daba la vuelta. Debí repetir eso miles de veces y aún así estoy seguro de que la tierra no quedó compacta. (49-50)

La última novela que sirve para desviar la investigación de Remigio y su huerta, es *Ciudad sin niños*, de Paolo Lucarelli. “Lucio observa el movimiento de los rurales por la ventana. Al igual que Remigio, sabe que tarde o temprano los tendrá tocando a su puerta. Prefiere abrirla de par en par, así se evitará el protocolo de saludos y cortesías” (59). Toma el libro y decide esperarlos, subrayando fragmentos que relacionen a Melquisedec y sus tambos de agua con un protagonista de *Ciudad sin niños*. Un viejo, diariamente acarrea arena desde una ciudad para derramarla en el Arno, un río que está a las afueras; al mismo tiempo, los niños comienzan a desaparecer y los adultos no permiten que vuelvan a salir de sus casas. Mientras tanto, el misterioso anciano continúa llevando su carreta de ida y vuelta. La narración deja abierta la posible culpabilidad del viejo. Así, cuando el teniente Aguilar se presenta en la biblioteca para interrogar a Lucio, éste lee en voz alta el pasaje y envía directamente a los policías con Melquisedec.

Que el personaje principal sea un bibliotecario aporta un significado más, Ríos Baeza observa que las acciones de los protagonistas en torno a la niña del pozo, provienen de novelas y no de sus vivencias o conocimientos que comparte la comunidad en donde viven. Así, la influencia borgeana completa el universo de *El último lector*, pues en la obra del escritor argentino “se sugiere que todo cuanto sucede en el destino actual de los hombres ya estaba

cifrado en los libros” (“El desierto” 153). Aparicio Maydeu participa de esta idea, además compara los textos inacabados con la técnica de *Si una noche de invierno un viajero* (1979), de Italo Calvino. La inclusión de fragmentos ficcionales que subyacen a la historia evoca inevitablemente una idea fundamental en el pensamiento de Borges: “La vida entera no es más que el texto de un libro que jamás leeremos completo” (“Disfraz”).

3.2 La ‘participación del lector’ en *El último lector*

Antes de comenzar con el apartado se reiteran los temas de análisis: En primer lugar, se revisa el texto de Toscana para identificar formas de lectura y tipos de lectores; por supuesto, pueden coincidir con los puntos extraídos de “La obra y la comunicación”, capítulo de *El espacio literario* que medita en el acto de leer y sus implicaciones. Después se extraen comentarios implícitos producto del cruce entre narración y reflexión. Aquí, ya se incluyen de escritura y literatura pues su interpretación depende de la “participación del lector”.

Hay que destacar una observación de Cuevas Velasco sobre la dualidad en los textos metaficcionales (en su caso analiza *El hipogeo secreto*, de Salvador Elizondo): “por una parte simula la realidad y, por otra, le recuerda al lector que está ante una creación que es un artificio, un discurso ficcional, es decir, se juega con el propio estatuto del texto artístico” (145). Esta apreciación coincide con Ríos Baeza quien distingue dos niveles territoriales en la novela: el primero, como “un pueblo embrutecido y pobre, de ‘últimos hombres’, en el que ninguno de sus habitantes parece consciente” (150); el segundo, que señala lo que es literatura, “donde se fusionan algunas de las poéticas literarias del siglo XX más relevantes en Hispanoamérica” (150). Al finalizar su ensayo, evoca un pasaje donde el bibliotecario cuestiona cómo debe terminar su historia y al que responde destacando el segundo plano: “Exacto, dice Lucio, se

perdió el arte, ahora sólo nos quedan salidas escandalosas, baratas, de cine. [A esto añade Ríos Baeza] Y de crítica literaria, se diría” (161).

Cuevas Velasco destaca algunas características de las narraciones metaficcionales a partir de la experiencia de lectura: “(1) un texto metaficcional subraya una naturaleza autoconsciente respecto al hecho de ser texto; (2) contiene un comentario crítico literario o reflexión teórica, sea de manera explícita o implícita; (3) exige una participación del lector al grado de involucrarlo como (re)escritor de la obra” (144).

Hay que decir que gran parte de esta “autoconsciencia” recae sobre el protagonista. Para Cuevas Velasco representa otro paso del Yo al Él. “En principio, esta tercera persona indica la participación del personaje. En esta figura es que el autor ha delegado el poder de decir ‘yo’ (158). La investigadora cuestiona esta afirmación y aclara desde *El diálogo inconcluso* (1974), de Maurice Blanchot, que la obra de arte debe su existencia a ella, por eso el autor no debe intervenir. También completa la sentencia de Blanchot, quien lee a Tomas Mann para justificar que la intromisión debe ser crítica y apoyarse en la ironía (158). En otras palabras, la voz del personaje o del narrador que habla en nombre del primero, emite comentarios literarios o reflexiones cercanas al pensamiento del autor; sin embargo, en otros fragmentos pueden contradecir los preceptos antedichos. El juego de la “ironía” que Cuevas Velasco interpreta desde Blanchot, invita al lector a extraer sus propias conclusiones sobre la novela. “Narrar es poner en juego lo neutro y la voz narrativa es, por tanto, neutra” (158).

En la entrevista con Ivonne Sánchez, Toscana confirma esta regla de la (no) intervención en *El último lector*, explica que la reflexión del personaje en torno a libros buenos y malos se sopesa durante el texto, por medio de sus lecturas. Este pensamiento que salta de idea en idea

promueve un debate entre Lucio y el propio lector. De ahí surge una especie de meditación estética sobre la novela (“La narración”).

Cuevas Velasco aclara la función del comentario en el segundo plano novelístico, donde se subraya la condición de artefacto narrativo. Su objetivo apunta hacia la interpretación del lenguaje más que a evaluar el texto; lo segundo resultaría en un análisis de tipo crítico literario (146). Ya en la primera parte del presente trabajo, se menciona la coincidencia que Cuevas Velasco encuentra en las predicciones de Blanchot y Barthes respecto a la prolongación del estructuralismo: el estudio de la literatura debe prescindir del análisis psicológico y el cumplimiento de las formas establecidas para concentrarse en los procedimientos de escritura (120). Para reforzar la idea recurre a Blanchot en *El libro que vendrá*, donde el crítico escritor enfatiza lo que es un comentario y aclara el punto que persigue:

Asimismo, por lo que respecta a la coherencia novelesca, cabría preguntarse si no es peligroso, cuando se ubica en el centro de la obra a una gran imagen que la sostiene enteramente, dar la impresión de reducirla a una figura superficial que parece entonces organizada deliberadamente en vista de la crítica que se le quiere hacer. En una obra, la impugnación de la obra tal vez sea la parte esencial, pero siempre debe realizarse en el sentido y mediante la profundización de la imagen que constituye su centro y que apenas empieza a aparecer cuando llega el final en que desaparece. (205)

Cuevas Velasco lo interpreta en términos de espacio, lo que la literatura abarca en su infinita posibilidad. Es decir, el comentario literario apenas sostiene una imagen que simula ser el centro de la obra, el espejismo de Eurídice; sin embargo, en el trayecto de la mirada se desvanece para desplazarse hacia otros sentidos, se convierte en un centro (no) fijo. Una explicación que

parece certera y definitiva se desdice en las páginas subsecuentes. De ahí que el análisis “debe enfocarse a la vida interior del texto, a la descripción de sus movimientos” (146).

3.2.1 Consideraciones sobre la lectura y el lector en relación con el espacio literario

Una forma de lectura se encuentra desde el principio, cuando se refiere la sequía en Icamole por la ausencia de lluvia durante casi un año. El narrador explica que unas nubes cargadas se aproximan desde el Oriente y los pobladores suben a las lomas para atraerlas: “Aquí estamos, vengan, tenemos sed, y varias mujeres abrieron sus paraguas para demostrar su inflexible fe, una fe que no alcanzó a mover montañas, al menos no el cerro del Fraile, a veinte kilómetros de ahí, pues todos acabaron por ver decepcionados cómo las nubes chocaban contra sus picos y laderas, derramando allá mismo su perfecta carga” (9). De entrada, se establece una intertextualidad alusiva con la Biblia, bastan dos palabras para evocar el pasaje donde Jesús reprocha a los discípulos su incredulidad para exorcizar a un niño: “Díceles: «Por vuestra poca fe. Porque yo os aseguro: si tenéis fe como un grano de mostaza, diréis a este monte: ‘Desplázate de aquí allá’, y se desplazará, y nada os será imposible»” (*Biblia de Jerusalén*, Mat. 17.20).

El comentario del narrador tosciano, siguiendo la trascendencia textual genettiana, establece una relación crítica o metatextual con el suceso bíblico, sin nombrarlo directamente. El diálogo entre ambos textos se articula a través de la parodia, ésta, como explica Genette, retoma una frase conocida y juega con las palabras lo más que pueda para darle otro significado (*Palimpsestos* 27). El fragmento hace hincapié en el significado que sostienen los pobladores respecto a la fe. Es la primera virtud teologal de la religión católica, cuya valía radica en admitir como cierta la palabra de Dios, que es incuestionable. En este caso se lee al pie de la letra, los pobladores acuden insistentemente a rezar, repitiendo palabras sujetas al método establecido por

la liturgia. Cuando Lucio invita a leer *La tentación creadora* a dos mujeres que caminan rumbo a la capilla, le recriminan que se la pase leyendo en vez de orar para terminar con la sequía; el narrador indica sutilmente que una trae el paraguas como evidente acto de fe (17).

Aquí se puede relacionar al lector “inconsciente” o irreflexivo que propone Geraldo, con el sometimiento al texto del que habla Blanchot en el apartado “Leer”, de *El espacio literario*. Este tipo de lectura “se ofrece como una red fuertemente tejida de significaciones determinadas, como un conjunto de afirmaciones reales. [...] Y esa lectura previa es la que le asegura una firme existencia” (182). En otras palabras, aquí no cabe la posibilidad de reescribir; el acto se limita únicamente a lo “legible”, que Blanchot refiere como un texto previamente leído y de sentido único (189). Esta meditación se retoma cuando Lucio corrige un error ortográfico en la carta del soldado Montes, la reliquia más querida de Icamole y que conservan en un frasco dentro de la capilla. En todo el tiempo que lleva ahí, nadie se ha dado cuenta de que el soldado escribió fe con acento. Lucio dice que es hora de arreglarlo, saca un plumón rojo y mira la frase con atención: “tú me enseñaste a rezar y ahora que mi vida se acaba sólo me resta hacerlo con la fé de un niño. Alrededor del acento traza un círculo rojo, empalmándolo sobre las letras vecinas; después, con la misma tinta, escribe entre paréntesis: fe no lleva acento aunque debamos acentuar nuestra fe” (89-90).

El hecho de que la misiva se guarde en la capilla, un lugar destinado a promover la fe desde el rezo, refuerza la idea de lectura estéril en los habitantes de Icamole. No es sólo una corrección ortográfica, el bibliotecario recurre a un vocativo que tiene otras connotaciones: acentuar es “recalcar”, verbo transitivo para “decir palabras o frases con lentitud y exagerada fuerza de expresión, o repetir las para atraer la atención hacia ellas” (RAE, 2001 1c: 1910). A diferencia de la legibilidad, el comentario de Lucio se dirige a comprender lo que se está

“leyendo”. Como locución verbal, acentuar es concretar algo definitivo o aumentar su importancia (“Tomar cuerpo” 1a: *RAE*, 23^a ed. 2014). Ambos significados apuntan a la meditación de Blanchot acerca de que un libro sin leer, es algo todavía no escrito. Es volver la mirada al texto (aquí a la palabra) para poder reescribirla: interpretar la escritura a partir de sí misma (181).

Esta reflexión asoma sutilmente cuando Remigio visita a Lucio para contarle de la niña: “¿Qué te trae por aquí?, pregunta sin quitar el índice de la última palabra que leyó, a mediados de la página sesentaitrés” (25). En *Estación Tula*, de David Toscana, hay una situación similar cuando el aspirante a escritor entrega el primer borrador de su novela a Juan Capistrán; a pesar de atender sólo las últimas páginas, el viejo examina cada vocablo en busca de un significado oculto, tarea que le lleva más de diez minutos en el afán de releer (250). También en “Toscanadas”, artículo semanal publicado en *Laberinto*, suplemento cultural del *Milenio*, el narrador defiende la idea de lectura como reescritura; muy a su modo, declara que prefiere asimilar lentamente los textos literarios, disfrutar el sonido de cada palabra, otorgar ritmo a cada frase y leer en voz alta (“*Slow books*”).

Antes de la visita de los rurales se evidencia la función de Lucio, el paso de Yo a Él, donde se delega al protagonista la responsabilidad de guiar la reflexión sobre lo que se lee y lo que se escribe. Por supuesto, desde el inicio asoma que el último lector es el bibliotecario, único personaje dedicado a esta actividad y por cuyo medio se desprenden las meditaciones sobre literatura. Al observar el movimiento de los rurales para interrogar a los habitantes de Icamole, Lucio abre ambas puertas de la biblioteca. El narrador hace pensar en una distinción entre el papel del protagonista y el de los policías: “Éste es un edificio público, se dice, son libres de entrar. Si hacen preguntas, ellos ordenan; si quieren leer, yo soy el mandamás” (59). El

comentario parece sugerir dos tipos de lectores implícitos en la novela. Los policías, voraces, a quienes solo interesa fabricar un culpable; éstos representan al consumidor de suspense cuyo único atractivo es el “qué va a pasar”, desde el principio se plantea un “centro” fijo, preguntas encaminadas a resolver un conflicto. Para Toscana, el contenido de este género *bestseller*, al no generar otro texto en la mente, suprime al lector (“*Slow books*”). El bibliotecario, en cambio, su función es proponer una reflexión sobre la lectura y enseñar a apreciar otros elementos que forman la novela: el manejo de la prosa, la construcción de los personajes, entre otros. Se podría decir que ambas figuras representan los planos que conforman *El último lector*: el “real”, la historia de Lucio, Remigio y los pobladores de Icamole en torno a la niña extraviada, y el plano que requiere de un lector comprometido a indagar el discurso poético ficcional.

El encuentro entre el teniente Aguilar y Lucio es mediado por una lectura sin referencia, pues al terminar el fragmento de *Ciudad sin niños* el bibliotecario tapa con sus manos la portada. De ese modo, indica una pista al lector de suspense, es decir, conoce la historia que busca el rural, entiende que las palabras pertenecen a quien las escribe y sobre todo a quien las escucha. Así se deslinda de señalar a un culpable: “¿Qué quiere usted decirme?, el teniente se pone de pie y su tono de voz hace que los dos policías entren. Espérenme afuera, ordena y va a la puerta para cerrarla. Vuelve a sentarse frente a Lucio y pregunta de nuevo. ¿Qué quiere usted decirme? Nada, señor, yo sólo estaba leyendo. El libro yace cerrado; la mano de Lucio se posa sobre la portada, bloqueando título y autor” (64).

El teniente Aguilar apuesta por la seguridad de sentido, que Blanchot nombra “medida de la obra” en el apartado “La comunicación”. El rural entiende la narración como una acusación contra de Melquisedec, sólo le interesa encontrar un responsable; en cambio, Lucio apuesta por “la desmesura de la obra”, posibilidades que aporta la lectura literaria, y se vale de una

interpretación que permite el espacio donde la obra se comunica. Así ocurre el encuentro fallido entre autor y lector (*El espacio* 187).

La madre de Anamari, la niña hallada por Remigio, aparece súbitamente en la biblioteca porque escuchó decir a los policías que Lucio mencionó a Babette. También se presenta como lectora pura, Lucio observa que viste de negro y la escucha hablar en pasado: “Yo amaba a Anamari, su voz resulta fría, como el beso de Babette, era mi hija, tenía que amarla. ¿Pero quiere saber algo? [...] Voy a decir algo que sólo usted podrá comprender” (78-79). Con estas líneas queda implícita la idea de que Anamari/Babette muere porque estaba escrito en la novela de Pierre Laffitte. Lucio platica a Remigio que “la mujer se tomó unas pastillas, dice, supongo que para agarrar valor, y me aseguró que ni siquiera había llorado. Me confesó que se sentía aliviada, no triste. ¿De qué hablas?, pregunta Remigio. Lucio lo mira con disgusto” (86). Aborrece esa pregunta tan común en los escritores, la utilizan para introducir diálogos donde el silencio es mejor, pues deja interpretar al lector; sin embargo, en párrafos inmediatos desdice este comentario aclarando que acepta la muerte de su hija y rechaza el extravío. Explica a Remigio el cúmulo de angustia al enterarse de las similitudes entre Babette y Anamari, ella comprendió que en algún momento le sería arrebatada (87).

Remigio representa a otro tipo de lector, no cree en el vaticinio de las novelas, por eso es incapaz de entender a Lucio. Primero, acepta como verdad los rumores esparcidos por los pobladores tras la visita de la madre, quienes le piden traer agua y medicinas en vez de más libros, pues suponen ése el verdadero motivo del encuentro entre ella y el bibliotecario. A pesar de las razones expuestas por Lucio, su vástago no alcanza a comprender la actitud de esta mujer: “Nadie puede sentirse aliviado cuando un hijo muere, alega Remigio, ¿si mañana me cuelgo del aguacate te sentirías aliviado? ¿Si vienen los rurales por mí estarás contento? Lucio se echa a reír.

Cualquiera diría que lees novelas gringas, dice; hablas igual que esos personajes. [...] Toda una generación de escritores ocupada en denigrar a sus padres. Razona como hombre, Remigio, vives en Icamole, no en un suburbio donde se habla inglés” (87).

En el apartado “Leer”, Blanchot explica que el lector recibe ese don cuando es apartado en beneficio de la obra; lo ejemplifica con alguien que rechaza un cuadro de Picasso porque “no podría vivir con eso delante de los ojos”. Tal negación se debe a la realidad que pertenece a la obra, oculta en su interior. Ella está separada del mundo e instaura su propio tiempo. Rechazar el cuadro o la lectura implica reconocerse ciego, y el alejamiento que implica adentrarse en ella. El lector se origina en la obra, ahí surge el órgano para ver y escuchar (180).

La meditación es apropiada a la amonestación de Lucio, no hay que olvidar su guía en la novela: “Razona como hombre, Remigio, vives en Icamole”. De manera tácita, recuerda dos cosas a su hijo y también al lector: la hombría que deben asumir ante el ambiente hostil de Icamole, sobre todo frente a la muerte, y en especial un principio fundamental: todo lo que sucede en la realidad, ya está vaticinado en los libros. En consonancia con Blanchot, el protagonista sugiere entender la novela, leer a partir de lo que sucede en *su* tiempo, sólo así Remigio se convertirá en lector. Cuando éste acepta los rumores en torno a la visita de la madre, Lucio explica el origen de tales comentarios, si una señora pide medicinas es porque sus hijos tienen lombrices; en cambio, pide a Remigio pensar en algo más pues él tiene otra cosa en la cabeza (87). Las advertencias del bibliotecario también sugieren la autoconsciencia de ser personajes, y como tal responden a un proceso de conceptualización.

La reflexión de Blanchot sobre la realidad de la obra, también permite descifrar la portada de *El último lector* en la primera edición de Alfaguara (2010). A diferencia de su aparición en el 2004 por Random House Mondadori –donde aparece un paisaje desértico semiborroso, con

cuatro arbustos de fondo y un acantilado en primer plano— la ilustración actual anuncia la autoconciencia novelística, mostrando símbolos fundamentales en la trama: un gran libro abierto destaca dos ojos abiertos; detrás de él hay un fósil convertido en piedra, que se muestra sólo por debajo del libro; una sombrilla al revés hace de boca por delante del fósil. Estos objetos conforman a primera vista un rostro, por debajo hay un pecho de hombre con camisa negra, cuyas manos sostienen el libro. Si el fósil convertido en piedra representa el pasado, el estancamiento del pueblo, el paraguas apuntando hacia abajo simboliza la sequía por falta de lluvia; de este modo, la vida fluye en la trama gracias a las novelas del bibliotecario. Como bien observa Ríos Baeza, en Icamole “leer significa no morir”. Lucio asume esta verdad, y como el último de los Buendía, se atrinchera con el libro abierto hasta las últimas consecuencias (160). Los ojos que sobresalen, subrayan la importancia de interpretar la obra a partir de sí misma, instaurar su tiempo que es el de la lectura. Así, surge una relación paratextual, la portada se relaciona con la propuesta de este trabajo. Lo mismo sucede con la contraportada, en orden descendente muestra esta información: una cita fundamental que apuesta por la verosimilitud en literatura (la realidad es tragedia), un resumen argumental que inicia con el descubrimiento de la niña y destaca la trascendencia metaficcional en la trama, y nuevamente la sombrilla con el toldo hacia abajo.

En el chat de *El Universal*, Toscana elogia el diseño de Alfagura por su “maravillosa” portada, quizá porque anuncia de manera sutil el juego que propone *El último lector*. Hay una situación en la novela que destaca la ilustración del libro como extensión de la lectura, desde luego a partir de un referente interno. Cuando Lucio corrige la carta del soldado Montes en la capilla, junto al frasco hay un texto que los feligreses adoran porque la portada y el título aluden a la virgen María. Se trata de las *Coplas guadalupanas*, de Héctor Lanzagorta, un libro que robó de la biblioteca una beata cuando visitó a Lucio para pedirle una cooperación en pro de la

restauración de la capilla. Lucio no intenta recuperarlo, de por sí estaba destinado al infierno y se regodea sabiendo que nadie lo leerá para enterarse del contenido sacrílego, anunciado sutilmente en la portada: el Juan Diego adorando a la virgen trae abultada la entrepierna (88).

Retomando la teoría de Brushwood, aquí el referente interno (la conceptualización) adquiere una importancia mayor, la obra no sólo se refleja en la escritura sino que alcanza el nivel paratextual. La meditación sugerida es que la portada debe funcionar como soporte del texto, plasmar su contenido esencial. Al mismo tiempo se establece una relación metatextual, hay una crítica implícita hacia el libro como objeto de veneración, en vez de atender al texto desde la escritura misma. La mujer que roba las *Coplas* bien merece el calificativo de “ingenua”, que Geraldo incluye en su tipología de lectores.

Remigio no cree en la culpabilidad de Melquisedec profetizada desde una novela. A diferencia de los rurales, que sólo buscan fabricar un culpable y no les interesa averiguar la verdad o encontrar el paradero de la niña, el hijo del bibliotecario encuentra pistas que desmienten la versión de Lucio y de los policías. Entra a casa del viejo para hallar el desastre que dejaron al registrarla. Revisa los cajones del ropero, encuentra dos calzones idénticos, uno rojo y otro azul; conjetura que es parte de un paquete de tres, y cuando arrestaron a Melquisedec llevaba puesto el verde. Abre otra gaveta, encuentra pantalones, bote de pomada, cinturón y un gran sobre manila bien cerrado. Siendo policía lo habría guardado en una bolsa o de menos lo hubiera abierto; se pregunta cómo no advirtieron tal objeto o si aún vivirá el anciano y los rurales sólo recogieron cosas al azar para simular una investigación profesional (103-104).

Remigio abre el sobre y encuentra unas fotografías antiguas de la infancia de Melquisedec. Llama su atención sólo una, las demás “son imágenes sin historia”: el niño monta un caballito de madera con su madre al lado; sin embargo, el rostro infantil luce desamparado.

“Melquisedec le había contado sobre esa tarde en la alameda, y aunque sus palabras fueron breves, a Remigio le alcanzan para imaginar cómo ella le ordena con cariño que mire hacia la cámara, cosa que el niño acaba por hacer, y que sonría, petición que habría de quedar desatendida” (111). Al observar este detalle, piensa, como Lucio, que la fotografía marca el destino del viejo a quien visualiza en una celda con el mismo semblante del celuloide. Desde aquel momento, Remigio está seguro de su hipótesis: si fuera culpable ya habría confesado el paradero de la niña, el pozo en casa del hijo del bibliotecario quien tiene el único árbol frondoso de Icamole, un aguacate (112).

Más adelante, comprueba la inocencia del anciano cuando Lucio recibe una notificación para entregarle el cadáver, donde aseguran que el occiso lo señaló como su pariente, además de atribuirle la denuncia. Lucio se niega porque está seguro que el viejo raptó a la niña y de su suerte a mano de los rurales, confía en la verdad de los libros. Remigio toma la carreta del anciano y se dirige a Villa de García para firmar los papeles. Al regresar cuenta los detalles vistos, que comprueban su inocencia y el asesinato de los policías. Lo tienen encerrado en una celda con llave, “no se les fuera a escapar”; está tirado en el piso y una sábana lo cubre de cuerpo completo, a excepción de los brazos que muestran cortes en las muñecas. Se percatan de que es hijo del bibliotecario, “el que acusó al occiso. Yo les dije que sí era hijo, pero que de acusaciones no sabía nada, y que en todo caso no importaba quien lo había señalado primero con el dedo, sino quién lo obligó a declarar con santo y seña las cosas que le hizo a la niña. Ya no desearon continuar con ese tema, sólo me indicaron otro par de renglones donde necesitaban mi firma.” (171). Requieren certificar la entrega del cadáver a un pariente, para que ratifique el suicidio del anciano. No le permiten llevarse el cuerpo porque no tiene dinero para el funeral, ni puede andar en la calle con un cadáver; entonces sugieren entregarlo a unos estudiantes de medicina. Remigio no les cree, al

abrirlo se darán cuenta que fue torturado y el corte en las venas lo hicieron después de muerto (172). Durante el trayecto hacia Villa de García, Remigio tira los tambos para hacer espacio al cuerpo de Melquisedec, que piensa enterrar en la fosa pública de Icamole; ahí se le ocurre que si los policías sospecharan del anciano, habrían incautado los toneles. Como no puede llevárselo, los rurales hacen entrar a dos muchachos para llevarse el cuerpo, lo suben a una camilla con ruedas y la sábana se desliza: “fue cuando vi el cuerpo ajado, abundante en magulladuras. Lo tenían casi desnudo y, tal como lo había supuesto, los calzoncillos eran verdes. De inmediato la sábana volvió a cubrirlo” (173).

Al descartar la interpretación de Lucio, Remigio decide ignorar lo “sabido” para elaborar su lectura del caso. Descubre omisiones en la supuesta investigación, escucha atentamente a los policías, observa sus actitudes esquivas y el cadáver resguardado en la celda. Aunque no está leyendo un texto, representa al lector “desprovisto” del que habla Blanchot, repasa los acontecimientos que vinculan al anciano con la desaparición de Babette. De este modo hace que la “obra” se convierta en tal, pues el lector se aproxima a la escritura. Blanchot explica en el apartado “Leer” que esta función proviene del desconocimiento: “y así como ser ‘artista’ es ignorar que ya hay un arte, ignorar que ya hay mundo, leer, ver y oír la obra de arte exige un saber que inviste una inmensa ignorancia y un don que no está dado por anticipado” (*El espacio* 180).

En principio, Montoya nota semejanza en las diferencias que Lucio establece entre hombres y mujeres al momento de leer, con las ideas expresadas en el pasado por Julio Cortázar (Anexo 2). Carlos Yusti aclara los términos de “lector hembra” y “lector cómplice” acuñados por el escritor en una época, donde asegura, la discusión de géneros aún no asomaba por ningún lado:

Por supuesto eso de “lector hembra” tiene una connotación machista y Cortázar lo utilizó de manera despectiva/irónica para designarlo como contrafigura del lector ideal. Para el sempiterno autor de *Rayuela*, el *lector-hembra* es ese individuo que quiere todo resuelto y no complicarse mucho mientras se arrellana a gusto y seguro en su sillón ajeno al drama, que como una borrasca se desata en algunas novelas o en determinadas historias. El lector destacado es ese que se compromete, que se arriesga y deviene en un *lector-cómplice* que hace suyos tanto el drama que se desarrolla en una novela como esa odisea del escritor al momento de crear la historia y los personajes. (“Del lector”)

Montoya observa que el bibliotecario también aplica el criterio cortazariano para hablar de los escritores, pues en varios pasajes afirma que hombres y mujeres escriben diferente. Las mujeres, según Lucio, “hacen crecer a las niñas y las ponen a sufrir del corazón” (30). Sobre esta cuestión, el comentario más evidente –que también implica el realismo en las novelas– vincula la felicidad con lo femenino. Cuando una pipa llega a Icamole la gente se pone contenta, excepto Lucio quien explica a la madre de Anamari su inconformidad: “Todos buscan el final feliz, la cara sonriente, romper con el destino natural, evitar la tragedia: persiguen lo banal y desabrido, lo ligero y mujeril: se rehúsan a hacer literatura” (110). Lucio confirma lo antedicho cuando la mujer pide que lean una historia venturosa: *La parcela prometida*, un ágil relato familiar donde los personajes permanecen unidos, hay amor, honestidad y juntos siembran la tierra. A ella sólo interesa el final, una pareja se abraza frente a la chimenea mientras afuera cae nieve (106-107).

Montoya destaca el estoicismo frente la muerte de su hija, al extremo de no buscar más al culpable (Anexo 2). La madre de Anamari/Babette resulta una “lectora-cómplice”, renuncia a todo sentimentalismo para enfrentar su pérdida y conocer el paradero del cuerpo. Ella comprende

que el bibliotecario sólo acepta verdades provenientes de la ficción; de este modo, cuando Lucio interpreta a Pierre Laffitte para narrar el heroísmo de Porfirio Díaz en la batalla de Puebla, inteligentemente sigue el juego haciéndola del general mexicano para obtener su respuesta: “Venga, don Porfirio, dice y espera en silencio hasta tenerlo a un lado. [...] y aquí está Babette, la suya, la mía, la de todas las mujeres que perdieron a sus hijas; aquí está, bajo aquel aguacate que se ve a la derecha, el único árbol verde que nos queda. Todo el mar se inundó de desierto, pero queda la isla de Babette. Descanse en paz, dice don Porfirio. Descanse en paz, repite Laffitte. (131-132)

Montoya observa que esta mujer refuta el criterio casi misógino de Lucio, mientras él sólo piensa en las mujeres como objeto sexual, la madre de Anamari se presenta como una fuente de goce intelectual discutiendo varias novelas que cada uno ha leído por su cuenta (Anexo 2). Así, cuando Lucio pregunta si leyó *Vidas ocultas*, ella se disgusta porque la protagonista no abandona al marido pese a las golpizas que éste le propina. La respuesta lo desilusiona, desde su perspectiva, gracias a los abusos del hombre hay una historia que contar y se escribe una escena memorable. Califica su opinión de moralista, sabe que las mujeres no pueden leer sin respaldar a las de su género (107-108). Después de pensar este prejuicio, arroja una pregunta para medir la percepción de su interlocutora; sin embargo, ella contesta razonando la comparación: “Usted piensa que Miranda debió dejar a su marido, dice Lucio, pero no protesta porque Babette haya tocado esa puerta. No es lo mismo decisión que destino, replica la mujer. Miranda tenía opciones, en cambio Babette hubiera caído en manos de la muchedumbre. Lucio asiente” (108).

Desde esta (otra) perspectiva se cumple lo que Blanchot designa como “carácter impersonal de la obra”, *es* y nada más; es decir, la experiencia del lector-escritor frente al texto se desvanece en espera de esa lectura siempre “próxima” (*El espacio* 181). Por otro lado, el

disentimiento entre los personajes sugiere una relación con el paratexto: *Vidas ocultas* refiere un constante decir en torno a la historia.

3.2.2 El comentario implícito: entre ficción y reflexión

En la búsqueda del comentario implícito se confirma el espacio poético, también entendido como un discurso literario en *El último lector*. Es necesario recordar que lo “poético” implica conceptos previos a la escritura, pero también los movimientos que se observan durante su práctica: “es emergencia y *reflexión* en curso de la palabra poética” (Cuevas 155-156). El lenguaje se utiliza con el propósito de narrar. Sin embargo, la experiencia ante el papel también medita la construcción novelística, su propio trayecto. Llegado a este punto, Cuevas Velasco reconoce “que la escritura no tiene nada que representar sino a sí misma, únicamente debe decir ‘esto es literatura’” (165).

Este anuncio sobre el arte ensimismado se encuentra en *El libro que vendrá*, donde Blanchot atiende la producción de Mallarmé y Cézanne (uno en literatura y otro en la plástica) para descubrir los cimientos de la modernidad artística. El crítico escritor reitera la idea de escribir frente al “espejo” para observar el acontecer de su experiencia; es decir, la Poesía, comprendida desde la influencia heideggeriana, *sucede* en el fenómeno de la escritura, destinada a explicar la conformación inacabada del arte en la novela, arribo de su esencia que (re)presenta la verdad en la obra (222).

Para Cuevas Velasco, a la experiencia blanchotiana (como en Nietzsche o Bataille) de la *ausencia del yo* –acontecimiento que arranca al sujeto de sí mismo en favor de la literatura, “una escritura blanca, ausente, neutra”– se suma la “experiencia misma de la neutralidad” (165-166). Luego se pregunta a qué obedece la intersección de ficción y discurso; a esto responde que la

actividad de escribir, liberada del tiempo, descubre un espacio propicio a la coexistencia sin que una forma destaque sobre otra: relato y discurso (166-167). Y es que “entregarse a la fascinación de la ausencia de tiempo”, como dice Blanchot en *El espacio literario*, supone fragmentar la escritura, transformar enteramente el concepto de temporalidad narrativa. La novela tradicional se conforma por los estados de espacio y tiempo, en cambio, desde la experiencia blanchotiana ausencia y presencia vienen a sustituirlos (Cuevas 163).

No se trata de un principio, más bien es consecuencia de una ruptura. La poética de lo fragmentario, sigue Cuevas Velasco, obedece a un sistema de pensamiento diferente y no es sólo cuestión de estética. Autores como Blanchot, Barthes y Foucault (sobre todo el primero) son exponentes de este fenómeno que se vincula a palabras como: ausencia, vacío, locura, desastre, imposibilidad, etc. (163).

De este modo, el fragmento puede mostrarse como “algo” no perteneciente a un todo, motivo por el cual la palabra es transitoria. Esta experiencia sucede de tres modos: las sentencias iniciales (opiniones previas al ejercicio de la pluma) como pautas a seguir; las resultantes de escribir, provenientes del proceso; las que permanecen a flote, sujetas al criterio del lector en turno. Se trata de cuestionar la escritura literaria, hacer mundo del lenguaje (163).

Cuando Remigio descubre a la niña en el interior del pozo, trae una cuerda con un gancho oxidado sujeto al extremo. El narrador comenta que intenta trabarla en un sobaco, no desea extraerla como a un pez. Apenas logra levantarla unos centímetros cuando vuelve a caer; entonces hace un lazo que pueda ceñirse a alguna parte del cuerpo.

Valiéndose del personaje, el narrador reflexiona la verosimilitud anecdótica del rescate. Primero intenta extraer el cuerpo con un utensilio de ropa –idea justificada ante el impacto recibido en semejante hallazgo– después Remigio piensa en el recurso del amarre; éste resulta

más efectivo y realista porque la abertura permite asir cuello, brazos o piernas. Imaginar esta escena requiere de un nudo corredizo para sujetar el cadáver, por eso elige la palabra adecuada: “lazo”. El hecho de mencionarla cuatro veces, revela otros significados en relación con la obra; su comunicación al interrogar el lenguaje: el lazo como “vínculo” entre la niña y los protagonistas, necesario al desarrollo de la trama; también es un “artificio engañoso” que puede asociarse al vocablo “muñeca”, dicho dos veces por el narrador, como accesorio indispensable en la historia: “pero qué mejor que la muñeca” (12). Basta recordar la descripción del cuerpo tendido en el suelo, cuando Remigio le cierra los párpados y uno vuelve a abrirse; su vestido, calcetas y un zapato de charol (12-13). La imagen evoca una figura de plástico con forma de niña. También cabe el comentario de Lucio, después de que Remigio platica su hallazgo y el bibliotecario la confunde con Babette: “En las novelas las niñas se hicieron para desearse, ultrajarse o asesinarse; además de *La muerte de Babette*, Lucio señala algunos puntos de un librero, tenemos *Calcetas rosas*, *Ciudad sin niños*, *El hospicio de los inocentes*, *La hija del telegrafista* y muchas otras” (30).

Conviene destacar que cuatro novelas más de Toscana abordan dicho elemento temático, por lo tanto, ya forma parte de su estética: en *Las bicicletas*, el terrateniente del pueblo acosa a Macaria hasta concertar una boda sin su consentimiento; la madre del protagonista en *Estación Tula*, siendo todavía una menor, es violada por un gringo mezcalero; el personaje principal de *Duelo por Miguel Pruneda* rescata de una cripta abandonada los huesos, que cree, pertenecen a una colegiala raptada; por último, en *Los puentes de Königsberg*, Floro y Blasco imaginan las historias en torno a seis muchachas adolescentes, secuestradas para satisfacer a políticos pederastas. El escritor aclara que el tema de las niñas desaparecidas le viene de una obsesión

nacida en la infancia; también considera que el peor crimen es robarse a una menor, hecho impune en la mayoría de las veces (“Conversa”).

El rescate de Anamari-Babette arroja las conclusiones siguientes: la escritura se observa y se corrige a sí misma para lograr un efecto real, por eso el lazo sustituye al gancho; conocer ampliamente el lenguaje permite hallar la palabra exacta. Además, vocablos como “lazo” y “muñeca” no sirven únicamente a la narración, también señalan la autoconciencia del texto: un artefacto construido bajo cierto discurso ficcional. Gracias a la lectura como (re)escritura, el contenido subyacente al fragmento narrativo produce un metalenguaje. La mención explícita de las niñas como elemento temático, a partir de *La muerte de Babette*, confirma el vínculo metatextual o relación con *El último lector*, y con otras novelas de Toscana.

En este apartado se privilegian los comentarios sobrentendidos, donde la “participación del lector” es más comprometida ante una narrativa que cuenta *su* historia; cómo se elabora ante la mirada del receptor. Pensar la palabra justa es algo frecuente en la novela. El padre Pascual dirige la migración de su pueblo, mira al cielo y reprocha a Dios el incumplimiento de su palabra: “sí, Señor, a imagen y semejanza nos creaste, mas semejanza no es igualdad y nos diste voz cuando tú no te otorgaste oídos” (54). El reclamo evoca al *Génesis* que, en la transtextualidad genettiana, supone una crítica o metatextualidad del libro bíblico, construida desde la parodia. La palabra “semejanza” pretende equiparar al hombre con un ser supremo, pero el significado no cumple tal condición; en cambio, el vocablo “igualdad” resulta preciso. La frase sugiere también que Dios es invención del hombre, si la palabra pertenece a éste, no existe tal creador sino en el lenguaje; de ahí que Dios no pueda escuchar. Por último, el intertexto está señalando una norma que rige la escritura de la trama central. Se cumple el aspecto metaficticio, término para hablar de autoconciencia en la narrativa moderna.

Para Montoya, la “economía descriptiva” es una norma que rige la escritura de *El último lector*; Aparicio Maydeu se refiere a este principio como “fraseos breves”, y Lemus festeja la “sencillez narrativa” para dialogar críticamente sobre la literatura. Acerca del soldado Montes y su carta a Evangelina, Lucio comenta: “Es un original, dice, y a diferencia del cuadro de un pintor, en literatura existe el derecho de meterle mano a los originales, de rayarlos, de decirle al autor aquí te faltó un acento, acá te sobran palabras, erraste en una fecha, en un dato, para qué dices gruesos goterones si el goterón es grueso sin el adjetivo” (129). Se involucra al lector en la hechura del texto; no se trata de seguir únicamente el hilo de la historia. Como dice Blanchot en “La comunicación”: su experiencia está en abrir un espacio durante la escritura, donde el pensamiento cuestiona el trabajo del lenguaje. El lector es un novelista (*El espacio* 191).

El comentario del bibliotecario resulta evidentemente explícito; a pesar de ello y su aplicación en la historia, confronta la opinión de otros personajes. Así suceden el debate y la reflexión propuestos en la entrevista con Ivonne Sánchez. La crítica sobre la economía descriptiva se amplía cuando Remigio devuelve *El manzano* a Lucio, tras el entierro de Babette. “¿Dónde aprenden los escritores a matar y morir? –exclama Lucio, como si tuviera un público enfrente– ¿En el cine, donde nadie muere como la gente muere?” (51). Posteriormente, denuncia los excesos narrativos que falsean la realidad y describen una muerte inverosímil.

A partir de comparar dos novelas ficticias que el bibliotecario lee, el cuarto punto del decálogo de Montoya anota que una breve descripción, exenta de divagaciones, basta para ahondar una imagen (Anexo 2). En consonancia con la exposición de Lucio, abusar de adjetivos y sinónimos para narrar un asesinato, no es “escribir”. Siguiendo a Montoya y Blanchot la profundidad de una escena está en la ausencia de aquello que intenta decirse; liberar el lenguaje para indagar en la muerte más allá de sus pormenores: la soledad de la obra (*El espacio* 15).

Cuando Lucio habla de sacrificar un chivo para demostrar la vergüenza ante la muerte, antes vivió la pérdida de Herlinda, reconociendo esta experiencia en su proceso: acostada en cama por un fuerte dolor de piernas, prefiere cubrirse con una cobija hasta el pecho, antes que salir a pedir ayuda exhibiendo sus extremidades hinchadas. Así la encuentra Lucio cuando regresa de sus labores diarias, por eso concluye que eligió morir con pudor (158).

Para describir un asesinato, el bibliotecario sugiere economizar el lenguaje y dejar sobrentendido el hecho. Esto lo aprende de Pierre Laffitte –el intertexto que echa a andar la investigación en torno al descubrimiento de Anamari– cuando Babette es perseguida por una muchedumbre enardecida; entonces huye despavorida hasta una casa donde toca la campana de entrada, la puerta se abre, y jamás se conoce su destino (30). “Ahí termina la novela. La frase final dice...abre el libro por la contraportada y recorre la página con el índice antes de leer. Campanillas, gritos y campanas; gritos dentro y gritos fuera y más campanas, un país que se cree libre, una niña que no cree en nada” (31). Del mismo modo, cuando Fernanda es violada por el gringo en *Estación Tula*, la culminación del ataque también queda a imaginación del lector; únicamente se recurre a detalles como: el olor a mezcal, un jalón de cabellos, el sudor frío bajando por las sienes, ojos cerrados, y un libro de poemas cayendo al suelo (16).

Estos principios de economía descriptiva e implicar la muerte, se aplican en la historia del protagonista mostrando dos finales al lector real: uno “trágico” y otro “mujeril”, según el criterio de Lucio. Conociendo su interpretación ante la muerte, el primer desenlace de *El último lector* aplica la visión realista de “vergüenza”. Cabe recordar que mucho de la autoconsciencia recae sobre el personaje, a quien se ha delegado parte del “yo” autorial. “El mar ha vuelto. Crecerá hasta derribar la puerta e inundar su biblioteca y extinguir a los peces de la tierra y borrar cada palabra que haya salido de la pluma de un novelista. Le gustaría haber tenido la oportunidad de

despedirse de Babette, de su hijo, sobre todo de Herlinda, de la piel de Herlinda. Sabe que no podrá reconocerlos cuando sean trilobites.

“Siente vergüenza” (182-183). Dos palabras, cuyo significado ya se conoce, sentencian la muerte de Lucio en la penúltima sección; la frase precedida por el punto y aparte respeta el consiguiente sangrado. La forma del texto también es parte del mensaje. El desenlace incluye un referente externo convertido en interno por conceptualización del escritor; con la imagen que Toscana guarda de su visita a Icamole (arena color fondo de mar, fósiles marinos, plantas altas y delgadas) construye el intertexto *Los peces de la tierra*. Así resulta el primer final de *El último lector* bajo los preceptos de Lucio. En términos de Genette, el subtexto se relaciona con la historia principal creando un vínculo metatextual.

Volviendo a los autores que narran una muerte inverosímil, faltando a la estética realista del bibliotecario, la novela confronta su discurso propiciando la reflexión del lector. Lucio hace que Remigio sacrifique un chivo para mostrarle la vergüenza en los ojos del animal antes de morir. Así conjeturan la reacción de la señora Urdaneta, alisándose el fondo mientras rueda en el descampado tras ser mordida por una serpiente, y la del soldado Montes caído en la Batalla de Icamole; el propósito, insiste el bibliotecario, es volver decoroso el último instante (157-158). Remigio otorga la razón a su padre, pero objeta que el lector no distingue una muerte real de una falsa; bajo esta circunstancia, el trabajo de escribir no importa. “Y en todo caso las novelas son sólo palabras, y la palabra muerte no es lo mismo que la muerte” (158). Remigio confirma su condición de lector “desprovisto”, acepta la versión de Lucio al tiempo que argumenta la suya: el comentario del bibliotecario es verdad, está basado en su experiencia con Herlinda; sin embargo, este acontecimiento, como la lectura, es vivida de modo distinto por cada persona. La realidad,

como pasa en las novelas, está hecha de palabras que no terminan por describirla; la única seguridad del lenguaje es su movilidad.

La economía del lenguaje también aplica al escribir diálogos. Lucio recibe a una comisionada de la policía rural, lleva unos papeles que atribuyen su parentesco con Melquisedec y lo imputan como su delator; entran a la biblioteca para leer el contenido y discutirlo, pues requieren la rúbrica del involucrado. Lucio enfurece porque ella ignora la verdad de *Ciudad sin niños*, se percata de una supuesta confesión firmada por Melquisedec, y nota que el documento omite la causa de muerte (164). Remigio escucha la conversación; en ese instante recuerda el tedioso palabrerío de *El manzano* y, para sí mismo, describe con brevedad la apariencia de la visitante. Por sobre todo, destaca el mínimo de palabras que requieren los interlocutores: “bastó el tono de cada voz para saber quién estaba hablando, sin necesidad de especificar dijo Lucio, dijo la licenciada, preguntó uno, respondió el otro, exclamó, sentenció, expuso, aclaró” (165).

La habilidad de entretejer diálogos sin precisar quien interviene, es un recurso ensayado a ratos en la novela. Tampoco resulta algo constante. Así, el ahorro de palabras requiere mayor atención del lector para distinguir la expresión y estilo de cada personaje. Lucio y Remigio charlan en el peñón de Haslinger; las intervenciones del bibliotecario (en cursivas) siguen el hilo de su hijo: “No veo a Melquisedec tan entero como para resistir a los rurales. *Dicen que son peores que la policía judicial.* No lo sé, nunca se sabe lo que ocurre, sólo surgen rumores [...] y lo mismo que en *El manzano* todo se volverá contra mí sin necesidad de que los aguacates salgan con cara de niña. *¿Lo has estado leyendo?* Llevo más de la mitad, *asiente* Remigio, y no me parece emocionante ni interesante (71-72, *las cursivas son mías*).

Como observa Rodríguez Lozano, este recurso se distingue mejor en las escenas donde lee el bibliotecario. Al mismo tiempo intervienen: el narrador de *El último lector*, Lucio y el

narrador de la novela que está leyendo. Ni comillas, ni cursivas, ni estilo tipográfico alguno separan los discursos expuestos. Una sola conciencia se hace presente al leer de corrido, según observa Rodríguez Lozano. También nota que los intertextos presentan opiniones explícitas del protagonista, desde luego filtrados por la reflexión concienzuda del autor real (“Notas” 203). Se trata del fenómeno blanchotiano llamado “soledad del escritor”, donde la noción de autoría desaparece en favor de la escritura.

El realismo literario como parte de una estética se presenta en situaciones, comentarios implícitos y digresiones. A propósito de Ismail Kadaré, Toscana admira su escritura porque reflexiona profundamente sobre el poder y el individuo; en otras palabras, se trata de la condición humana, verdad que sólo puede novelarse (“Otra vez”). Esto se refleja sutilmente cuando los pobladores llenan sus recipientes con el agua de Melquisedec. Una señora se acerca al oído de Remigio, y en voz alta comenta que todos hablan sobre su pozo, el único con agua en todo Icamole; él responde que como soltero todo le rinde más, pero omite que aún alcanza para regar el aguacate y bañarse. Ante la pregunta de un cartón de cervezas Remigio aclara altivamente, luciendo un rostro limpio, que guarda dos botellas para una ocasión especial (21-22). La escena describe perfectamente estas pasiones: la envidia del bienestar ajeno y el estatus por lo que no tienen los demás.

La madre de Anamari platica con Lucio sobre las pesquisas en torno a su hija. Está molesta con las autoridades porque en vez de buscar evidencias se dedican a interrogarla y sólo compiten por hallarla, cual si fuera un trofeo. Sabe lo inútil de explicar el asunto de Babette, el portón y las campanas; reconoce que nada pueden hacer para encontrarla; pero además, si detiene la investigación puede convertirse en sospechosa (105). “Y luego de tanta pregunta no saben ni por dónde empezar y se disculpan con la estúpida frase de la aguja y el pajar que tanto se usa

aunque nunca nadie haya perdido una aguja en un pajar y en todo caso se le prende fuego a la paja y al rato surge la aguja brillante entre las cenizas o se alza con un imán” (105). El comentario denuncia la condición de frase hecha, analogía construida no desde el pensamiento fundado en la experiencia. Desde la transtextualidad genettiana hay intertexto en forma de cita. Éste se propone criticar la ligereza del lenguaje cotidiano (metatexto) y autorreferenciar la esencia de la poética toscaniana, el realismo.

La gente sale a disfrutar la lluvia tras varios meses de sequía: algunos niños brincan desnudos, el gordo Antúnez rueda por una corriente y la señora Urdaneta, abierta de patas, se tumba a media calle. Lucio observa sentado en la escalinata de su biblioteca, pero imagina el aguacero en las calles de Madrid: asfalto en vez de lodo, muchachas en minifalda evadiendo charcos, y meseros limpiando el piso porque la gente se refugia en los restaurantes (137). Se trata de un fragmento de *El otoño en Madrid*, a decir de Lucio, las novelas europeas relacionan la tristeza con un cielo gris y lluvioso. Para el autor implícito, es un cliché narrativo propio del eurocentrismo y no corresponde a un pueblo como Icamole (139). Una vez más, es evidente la conciencia de habitar un texto esencialmente realista.

La ficción de la realidad es un tema constante en esta narración reflexiva. Lucio no comprende por qué se niegan a entrar a la biblioteca, pero sí creen a ciegas en leyendas e historias fantásticas de la Biblia. ¿Cómo es que perciben un abismo entre la vida y el papel? Hablan de Pancho Villa y la Virgen de Guadalupe, rezan a ambos haciendo sus propias novelas, tal como ellos hablan de Babette; tienen por cierta la historieta de la carta a Evangelina, también adoran las *Coplas guadalupanas* únicamente por la portada (120).

Esta semejanza entre ficción y realidad, mejor aún, cómo el lenguaje inyecta objetividad y ésta deviene en verdad, se aprecia cuando Lucio detalla los rasgos físicos de Babette y su

vestimenta en la novela de Laffitte; en consecuencia, Remigio iguala esta descripción con la niña que tiene en casa (30). Anamari se transforma en Babette, hay certeza sobre lo ocurrido y lo que vendrá; todo gracias a la creación por la palabra. Siguiendo este principio, cuando la madre simula ser Porfirio Díaz para conocer el paradero de Babette, Lucio la conduce hacia el aguacate de Remigio; éste lo reconviene, su padre explica que visitará la tumba en silencio, sin escarbar ni buscar culpables más allá de Melquisedec. Además, esta verdad proviene de la ficción, es Pierre Laffitte quien señala la ubicación del cuerpo y la mujer confía en su palabra (143-144).

Las diferencias entre historia y literatura también es una reflexión constante en *El último lector*. En un congreso de bibliotecarios, Lucio se decepciona con el método de clasificación sugerido, en especial, desprecia la diferencia entre ficción y no ficción ¿Dónde está la frontera entre una y otra? Al haber contradicciones entre dos libros históricos o sagrados ¿cómo se decide a cuál le toca ser ficción? (117). El comentario de Lucio es del talante blanchotiano: El discurso histórico ofrece un solo sentido estableciendo una lectura finita; la escritura literaria, en cambio, es más real porque comienza en cada lectura, *es* cuando decide su propio tiempo, sucede a cada instante. “En ese presente permanente una mano misteriosa toma a Babette una y otra vez cada vez que se abre el libro en la última página, y la niña irrevocablemente arroja su paraguas al Sena en el capítulo doce; Babette no es polvo ni en polvo se convertirá” (118).

Cuando Lucio y la madre de Anamari se hacen pasar por Laffitte y Porfirio Díaz, la mujer, hablando por el ex-presidente, destaca la importancia de convertir la historia en literatura: “No, señor Laffite, polvo soy pero no quiero convertirme en polvo sino en palabra, en su palabra, en *La muerte de don Porfirio*, por Pierre Laffite” (142). La impresión profunda y duradera del personaje se debe al discurso literario que revela su naturaleza humana. Otra vez se cuestiona la “realidad” en comparación con la ficción. Porfirio Díaz lamenta que incluso los historiadores se

refieran a él vagamente: militar oriundo de Oaxaca o Tabasco culpable del estallido revolucionario, un dictador reelecto en varios periodos, tuvo que exiliarse en París donde murió; otros debaten el nombre de su periodo gubernamental, y la mayoría, al escuchar su nombre, imaginan el cuadro de un octogenario con bigote abundante y canoso e insignias varias que porta orgulloso al pecho (141). Ni mención de algunos párrafos sobre el prelude al destierro: el desánimo al abandonar la cama, cubrir su desnudez con una sábana y encontrar en el espejo a un hombre débil y acabado (141-142).

Llama la atención que Lucio observó antes, durante la muerte de Herlinda, las tres acciones mencionadas. Nunca platica con esta mujer lo vivido junto a su esposa; siendo así, no se entiende cómo Porfirio Díaz (encarnado por la madre de Anamari) imagine la escena previa al destierro. Este pormenor en el único personaje sin nombre confirma la hipótesis de Ríos Baeza: “¿Por qué la mujer, el fantasma más real de todos, parece actuar como una entidad ficticia, complaciente con todo el entramado argumental que plantea Toscana?” (“El desierto” 157). También cuestiona la irrealidad de Pierre Laffitte como autor, quien puede recrearse siguiendo la cadencia y entonación de su prosa; la de Porfirio Díaz, que necesita de la literatura para adquirir sustancia humana. Al final se pregunta si tales absurdos y contradicciones explican mucho mejor que la historia el acontecer diario (157).

La voz de Lucio, consciente de la escritura en proceso, se escucha en algunas situaciones. A continuación, se presentan tres comentarios que a primera vista completan un fragmento narrativo, pero también recuerdan la implicación del autor –cuyo texto real está leyéndose– la condición ficcional de los personajes y su función en este artefacto novelístico.

Como se sabe, algunos pobladores acuden al bibliotecario para conocer lo sucedido a Melquisedec, éste lee un fragmento de *Las leyes de la sangre*; decepcionados, abandonan la

biblioteca recordándole que los libros mienten. En un primer intento por retenerlos y demostrar su punto, Lucio advierte: “También tengo una novela en la que la gente de un pueblo se reúne en la biblioteca para enterarse de lo que ocurrió con una persona que arresta la policía” (101). Esta frase lleva implícita la presencia-ausencia de su “creador”. Conviene recordar, según Cuevas Velasco, al protagonista como figura inicialmente representativa del autor, otro paso del Yo al Él. Al sugerir la pertenencia del texto obviamente se trata de *El último lector*, oráculo de todo acontecimiento en ese “presente permanente” (así le llama Lucio al tiempo de la novela). Esa reunión en la biblioteca de Icamole ya estaba predicha.

En una de sus conversaciones, la madre de Anamari toma las manos de Lucio e insinúa que la diferencia de edad es el único impedimento para enamorarse. Por un instante, duda seguir viviendo en el fondo del mar para marcharse con esa mujer. Recuerda el pasaje de una novela japonesa comparando sus circunstancias con el protagonista, pese a su avanzada edad tiene privilegios por liquidar a varios enemigos; en cambio, Lucio no ha ganado mérito alguno velando libros en su biblioteca (120). Cuando la mujer se despide del bibliotecario inclinando la cabeza, éste responde como Yoshikazu: “No hace falta que me ame, dice Lucio cuando sabe que ya no puede escucharlo, basta con que me sirva. Y agita su katana en el aire para ahuyentar a los hombres del emperador Eichiro” (120-121). El autor implícito duda del final planteado, después recuerda su función: jamás falsear la realidad con un desenlace alegre, y cómo esta mujer debe cumplir dichos preceptos en la obra. De ahí su esencia fantasmagórica, acorde a la postura literaria de Lucio y su condición delirante.

Remigio vuelve de Villa de García y retoman la conversación en torno a Anamari-Babette. El bibliotecario celebra su muerte, ha permitido reencontrarse con su hijo y una mujer lo visita para hablar de libros; en cambio, a Remigio le basta con saberla bajo el aguacate y promete

cuidar su descendencia. El primer elemento a destacar es la menor desaparecida, Lucio explica cómo la trama se desarrolla a partir de su hallazgo (174-175). Observa que los ríos son escenario de tragedias literarias: un viejo acarrea niños al Arno en cajones de arena, el Colorado sirve para arrojar negros, y en las novelas rusas los suicidios se cometen en el Volga. Esto es impensable en el desierto, “por eso en un pueblo sin campanas Babette no tenía otra opción que aparecer en el último pozo con agua” (175). Así, resulta una situación congruente con la sequía de Icamole sin prescindir del escenario dramático. Lucio explica a Remigio el simbolismo entre la campana que Babette hace sonar, “la de su perdición, y la que tocan los parisinos, la de la libertad” (31). En un pueblo agonizante por la falta de agua y el analfabetismo, cabe la aparición de una niña donde queda la única posibilidad de vida: el pozo en la huerta de Remigio (el hijo del bibliotecario) con el único árbol fértil en todo Icamole. Se comprueba la intertextualidad alusiva proveniente de las novelas apócrifas.

La crítica literaria se introduce permitiendo al lector volver la mirada hacia un texto universal o hacia la novela misma. Lucio alimenta cucarachas con libros despreciables a su juicio, en vez de quemarlos o arrojarlos a la basura. Su ideal de infierno está en la lenta ingestión de portadas, solapas y fotografías de autores, entre las fauces y orines de esos insectos; por el contrario, al producir luz y calor, el fuego no ejecuta la condena de forma contundente (45). Hay una relación metatextual con el capítulo VI de la primera parte de *Don Quijote*, donde el cura examina a conciencia los títulos de la biblioteca para emitir un veredicto: unos son absueltos y otros enviados a la hoguera. El comentario es la postura crítica de Lucio encaminada a reescribir el pasaje cervantino. También es una condena de todo impulso ajeno a la escritura, cuyo valor está en sí misma.

Después de enterrar a la niña, Remigio visita a Lucio para narrar su experiencia en comparación con *El manzano*. Le agrada el relato de su hijo salvo por dos correcciones que sugiere como un editor: Al momento de cubrir el cuerpo, Remigio piensa en arena cayendo sobre la retina; Lucio precisa que dicha membrana está al interior del ojo, y en tal caso, la tierra se adhiere a la pupila. Remigio respira fuerte y ruidosamente, cruza los brazos, aclara que habla de la realidad y no de una ficción. Él recordará por siempre aquel entierro. “Habrá que borrar la retina y esto último que dijiste; bastante ordinario. Resoplar, cruzar los brazos, es una actitud poco creativa para mostrar enojo” (52). El bibliotecario recuerda tácitamente que no hay diferencia entre vida y literatura. De nueva cuenta el texto señala uno de sus fundamentos. La siguiente observación es una crítica escrituraria: describir un sentimiento como el enfado sin hacerlo evidente, más bien sugerirlo.

El teniente Aguilar aún no obtiene información de la niña y debe pasar la noche en el pueblo. Cuando visita la biblioteca se contradice el comentario anterior, su fastidio es mencionado sin dibujar una actitud adecuada: “El hombre se acerca con la fotografía que tantas veces ha mostrado; ya se nota hartó, sin duda molesto” (61). La crítica de Lucio parece aplicar a situaciones trascendentales de los protagonistas; en cambio, la intervención del policía rural es accesoria a la trama y puede omitir la descripción del enfado. Es un recurso para agilizar el relato en instantes poco relevantes.

Por último, se expone el proceso de creación literaria: la construcción de símbolos, escribir a partir de una situación o texto previo, y la complejidad del personaje. Lucio platica a Remigio que *El manzano* libró la censura gracias al diminuto pene del protagonista, “por lo general los escritores quieren verse en sus personajes y hablan de enormes miembros y amantes perfectos y erecciones monstruosas” (40). El tema resurge cuando descubre las sábanas de

Remigio embadurnadas de aguacate, *El manzano* yace sobre una mesa de noche junto a la cama. Remigio dice que conserva el libro por solidaridad, ya sabe del pene minúsculo de Lucio; avergonzado por el descubrimiento de su hijo argumenta que Alberto Santín prefiere el arte por encima del ego autoral, lo cual parece novedoso (144). Es una situación humorística, más si se piensa en Lucio como Toscana. Hay algo más: en el segundo final de la novela, cuando Lucio reescribe un desenlace feliz y “mujeril” al lado de Herlinda, el pene se asocia con las ideas cortas del autor implícito a quien se compara con Santín. También se invita al receptor a enjuiciar *El último lector* (190). El comentario de Remigio hacia su padre, también es un reto para quien lee. Se confirma la autoparodia y la crítica puesta en obra: los remates de cara sonriente merecen el infierno de las cucarachas. Ni siquiera el texto real escapa a esta posibilidad.

En este punto, conviene recordar que Toscana menciona la creación de símbolos durante la escritura como algo no planeado (“Conversa”). Se trata del concepto “inspiración” planteado por Blanchot en *El espacio literario: movimiento creador y ausencia de significado en íntima confusión* (167).

Mientras los rurales interrogan a los habitantes de otras casas, Remigio vacía su pozo para confirmar que ningún objeto de la niña se encuentre ahí. Acalorado, derrama la última cubeta sobre su cabeza y se sienta bajo la sombra del árbol sin frutos. Piensa en los aguacates obsequiados a Lucio. A falta de mujeres con una piel fulgurante, suave y digna de lamerse, gusta de acariciar su cáscara. Evoca la textura de algunas vecinas: las piernas velludas de la señora Robles, los pechos de Encarna; pero nada se compara a la sensación de rozar una niña, el cuerpo de Babette (57). Tenderse en los aguacates equivale a dormir con una mujer deseable. Esta relación construye otro símbolo, también hay relación metatextual con el *Génesis*: “Sin duda ése fue el fruto de la tentación, se dice, aunque la gente quiera creer en la manzana: una ramera

inepta, de piel también tersa, pero cuerpo rígido, pegajoso, nada discreto en las mordidas, que envejece en un instante y se revuelca con moscas y otros bichos” (58). El comentario crítico de Remigio reescribe un pasaje inicial perteneciente al libro del cristianismo, pero atendiendo al precepto realista vía el empirismo.

La primera edición de *El último lector* publicada bajo el sello Alfaguara (2010) presenta cambios en la portada, solapas, y contraportada. En términos de transtextualidad forman parte del llamado paratexto. Además de publicaciones y premios recibidos por su autor, el doblez de la cubierta frontal incluye preguntas sobre gustos literarios de Toscana. “¿Qué novela le hubiera gustado escribir? *El general del ejército muerto* o la Biblia” (*El último*). Desde una lectura crítica, la paratextualidad genettiana anuncia la reescritura de ciertos pasajes bíblicos. Así, el texto propone observaciones que descubren la concepción literaria del escritor; por ejemplo, cuando Lucio sugiere cambios en los cuatro evangelios, específicamente donde muere Cristo. Otro paratexto aporta una certeza del género literario: “¿La novela o el cuento? Siempre la novela” (*El último*).

La mujer pide a Laffite un pasaje de Porfirio Díaz en París. Lucio habla de una comida y la madre de Anamari quiere conocer el menú parisino; el bibliotecario comenta que puede omitir ese detalle, le interesa decir otra cosa. Hace una digresión en la Batalla de Icamole, para él sólo es posible imaginar desde lo conocido. No concibe partir desde una mente en blanco (149). Por ejemplo, cuando visitan la capilla para corregir la ortografía del texto de Montes, Lucio relata desde su propio saber y Remigio hace lo propio: “Dentro se aloja el aire encerrado desde la época de don Porfirio, flotan las babas evaporadas del soldado que besó la carta justo antes de morir, ¿y se te ocurre algo más? Tú eres el de los relatos, dice Remigio, yo sólo sé que pueden sobrevenirle desgracias a quien viole una reliquia” (89). Aquí es oportuno recordar lo dicho por Toscana en

“Arte Afuera”: importa trascender la anécdota y revelar una verdad, más allá de mencionar platillos franceses en cursivas.

Lucio muestra a la madre de Babette su sepultura entre raíces de aguacate. El bibliotecario da certeza sobre el paradero de la niña, también sintetiza la complejidad que viene desarrollando durante la novela: ella es esencia del arte, ficción y realidad en plena confusión. La conformación del personaje “muerto” vuelve sobre un tema recurrente en la escritura artística: Babette simboliza la literatura que es vida, y la vida que es literatura.

3.3 El nivel metatextual en *El último lector*

Las novelas ficticias de *El último lector* reflexionan el trabajo técnico, tanto del autor implícito como de otros escritores. De esta valoración surgen aspectos que conforman la novela a partir de sí misma, es decir, su estructura afirma y matiza los comentarios provenientes de la intertextualidad. Las meditaciones de lectura que sugieren los personajes pueden funcionar del mismo modo.

En *El color del cielo*, de Brian MacCallister, un negro es arrastrado por dos blancos a mitad del puente sobre el río Colorado. Los verdugos han recorrido diez millas a caballo tomando bourbon y hablando de mujeres; en cambio, la víctima ha sido acarreada con una soga al cuello siguiendo la misma trayectoria. Antes de arrojarlo le llaman “pelmazo del infierno”, el narrador menciona el horror del negro sin describirlo, y pone en su boca un último discurso sobre Dios y la igualdad entre los hombres (15-16).

En su decálogo del novelista, Claudia Montoya encuentra la primera norma en este intertexto: “contra la intención moralizante y la falta de realismo” (Anexo 2). Antes de leer el fragmento referido, Lucio consulta el comentario de la contraportada. Promete indagar en el alma

humana y una profunda reflexión del enfrentamiento entre el bien y el mal. Para Lucio esta distinción queda establecida cuando los facinerosos dejan hablar al negro en vez de arrojarlo al río (16). El bibliotecario también advierte lo obvio: el negro no morirá porque menciona a Dios y ni siquiera apesta a sudor; en cambio, los blancos evocan una prostituta mientras se emborrachan. Después confirma la moraleja en la última página: “sólo recuerda que es el color del alma, y no el de la piel, lo que realmente distingue a los hombres” (17).

Sánchez Peña observa que las novelas ficticias se construyen desde la parodia y el pastiche satírico (Genette los considera géneros canónicos). *El color del cielo* cumple con la segunda función: una imitación estilística o ridiculización de “autores poco apreciados” (*Palimpsestos* 31). El forajido llamado Tom, el sermón del negro y la moraleja final inevitablemente remiten a *La cabaña del tío Tom*. El género posibilita la intertextualidad alusiva o el diálogo entre textos: se trata de una crítica en “acción” (31). Si el comentario es implícito, a saber, el libro carece de valor literario cuando porta un mensaje moralista, hay relación metatextual. El paratexto, en este caso el título, se relaciona con el discurso novelístico y reafirma la postura de Lucio.

Después del primer encuentro entre padre e hijo, Lucio no sabe aún cómo ayudar a Remigio. Éste sólo requiere de su complicidad, si la investigación llega hasta el huerto necesitará un testigo para aclarar la aparición del cadáver; Lucio, en cambio, piensa que el único modo es echándose la culpa a cuestras. “Hijo, hagas bien o hagas mal, puedes contar conmigo, le dice, y muy pronto se arrepiente de la frivolidad de su frase, digna de un negro a punto de ser lanzado al río Colorado” (32). En principio, parece contradecir el principio de intención moralizante; sin embargo, aquí se presenta una situación real: probablemente cualquier padre salve a su hijo en toda circunstancia, se trata de la vida y no de la literatura. Lucio vive en la intersección de ambas

como persona(je) y autor implícito. Entonces debe hallar una variación sorpresiva para resolver el conflicto.

El postulado de verosimilitud implica utilizar un español conocido por cualquier hispanoparlante. Lucio insiste en la precisión. El traductor que no convierte las millas en kilómetros es parte del problema, y lo mismo sucede con un insulto: “y no sé qué habrá escrito MacAllister, pero seguro fue algo muy distinto de pelmazo del infierno. Saca un sello de la gaveta de su escritorio y lo estampa sobre la portada. Censurado” (16). Si el lenguaje no capta la esencia del habla, aquí es la jerga de un malhechor fugitivo, falsea la expresión del personaje. Por lo tanto, es poco creíble.

El narrador de *El color del cielo* menciona dos veces la palabra horror antes de ejecutar al negro. Lucio condena el uso de adjetivos. Resulta truculenta la falsa tensión cuando es obvio que la víctima no morirá; siendo así, es mejor describir el sentimiento con detalles reveladores: “debió decirme cómo vibraban sus labios rojizos y gruesos y quebrados con hilos de baba, o al menos cómo lucía la luna sobre el blanco de sus ojos” (17). MacCallister no puede llamarse escritor cuando utiliza un adjetivo y no lo sostiene con lenguaje. La imagen es inexistente y el lector no participa de ella. Como dice Blanchot: se trata de captar la mirada, quedar fascinado por la escritura.

La segunda norma que encuentra Montoya es “evitar a toda costa los vocablos extranjerizantes y las marcas de productos”. El bibliotecario considera estos elementos banales y presuntuosos (Anexo 2). Lucio recuerda una novela de Antonio Pedraza donde el narrador describe una mesa pletórica en comida y vinos franceses, sin traducciones ni cursivas. Los vocablos extranjeros podrían significar cualquier cosa y no producen efectos en su estómago hambriento. Censura el libro en la página treintainueve: “Este hombre ya no escribe para mí, dijo

Lucio” (19). El comentario no sólo señala la petulancia del autor, también denuncia la ausencia del escritor. Desde la perspectiva blanchotiana, la escritura se otorga al rechazar el “Yo”. En consecuencia, el lenguaje es la única preocupación y debe servir al mundo literario; no ensalzar el mundo personal de quien “escribe”.

El realismo en el trabajo de escritura consiste en elegir las palabras suficientes y adecuadas al mundo del lector. La inversión del Yo por Él sucede al referirlo en breves y contundentes líneas. Remigio visita a Lucio para relatar el hallazgo de la niña. En este apartado, dos alimentos básicos describen una visión sugestiva y realista: “Son aguacates, dice, y tortillas. [...] Remigio los saca de la bolsa; son dos, de cáscara tersa, púrpura de tan negra. Las tortillas invaden el ambiente con su aroma [...] Rebana el primer aguacate en cuatro y coloca los trozos sobre sendas tortillas” (25). Cuando a Lucio no le queda más que comer tortillas, sale a la calle atraído por el aroma de una cocina y llega a la ventana de la señora Robles. Se entrega a la imagen de una mesa “pródiga” en frutas, legumbres y una gallina que murió dejando su dotación de huevos “rozagante”. Los vasos están “colmados” de limonada (115).

El comienzo de *El otoño en Madrid* entusiasma a Lucio: en un restaurante, dos meseros se golpean con jamones mientras un inmigrante africano los observa desde la banquetta. El narrador interrumpe esta acción para volver al rastro, los cerdos llegan en un camión pestilente y el matarife prepara su cuchillo; sin embargo, la escena se trunca justo antes del sacrificio. A partir de ahí, el protagonista escribe una misiva evocando la ausencia de su mujer, y que abarca hasta la página sesentaitrés (26). Lucio censura la novela, para él basta con mencionarla una vez. “Otro gachupín con más glosa que prosa, murmura, pero al menos en Madrid llueve y las muchachas llevan falda corta” (25).

Demasiadas páginas para aclarar el sentimiento por la amada, eso es la glosa; en cambio, la prosa requiere un trabajo del lenguaje: dejar fluir las palabras para adquirir un tono, ritmo y precisión, como explica Toscana en “La narración iluminada”. “Yo perdí a mi mujer –dice Lucio– una mujer prodigiosa, no una puta madrileña, y me bastaría con hallar media página sobre ella” (27). Pese a ello, varios pasajes evocan su nostalgia por Herlinda revelando detalles que la hacen entrañable. Por supuesto, la prosa interviene en cada mención dosificando el efecto: “Para Lucio es mucho más que una mujer de pie, de espaldas, que un día dejó su silla en la capilla de San Gabriel Arcángel; para él tuvo un nombre, Herlinda, una piel grata, una forma de mirarlo en la oscuridad y una voz que se suavizaba si él la ceñía con fuerza” (91).

En el decálogo, Montoya explica la segunda crítica de *El otoño en Madrid*: “vencer el miedo a describir lo grotesco como tal”. Para el lector, resulta más agradable una extensa carta que hable de amor –tema bastante trillado– por eso el autor no se atreve a describir la matanza. A ojos de Lucio es un distractor para evitar el tema de la muerte. Eso también le merece quedar censurado (Anexo 2). Esta norma se practica en la trama de *El último lector*, cuando Lucio hace que Remigio mate a un chivo para observar la vergüenza del animal durante su agonía. La narración no resulta cruda ni sanguinaria; en cambio, describe los pormenores del sacrificio, dibuja a detalle las reacciones físicas del animal y construye una imagen concisa, veraz:

Lucio le pone el índice donde nace la blandura del vientre. [...] Remigio coloca la punta del cuchillo en el sitio justo. No la clava hasta mirar fijamente los ojos rubios, de pupila asalchichada; entonces empuja con fuerza. Al principio la única diferencia notoria es que el chivo deja de mascar; no hay balido. Sí, en cambio, un siseo de la garganta, una expansión y contracción rápida de los hoyos nasales. Haz que gire el cuchillo, ordena Lucio [...] siente la sangre bajarle por el puño, percibe

en el brazo los débiles golpes de pezuña, escucha el chisguete de orines salpicando en la tierra. Tuerce el cuchillo un poco más y los parpados del chivo se entrecierran [...] El chivo acaba por cerrar los ojos a pesar de que aún le queda vida. [...] Remigio saca el cuchillo y suelta al animal, que se apoya trémulo en sus débiles patas. El trozo de hierba asoma por su boca. (156)

La relación entre el contenido de novelas ficticias y su paratexto (títulos o “intertítulos” de *El último lector*) es notoria: *Vidas ocultas* y *El color del cielo* son ejemplos muy evidentes. Como explica Genette, la segunda modalidad de transtextualidad incluye otras señales que amplían la lectura en relación con la obra. También es el caso de los finales, específicamente en *La muerte de Babette*, y cómo el comentario afecta la trama principal. Este es un magnífico ejemplo de teoría en la literatura: Lucio lee para su hijo el desenlace de Babette, y Remigio exige saber qué pasa con ella después del repiqueteo de campanas y su desaparición tras el portón. Lucio valida el final porque la muerte se anuncia desde el título (31). Aunque no se diga explícitamente, *La muerte de Babette* se relaciona con el libro de Toscana: el desenlace “mujeril” propone a *El último lector* (en cursivas) como hacedor del texto (190). La novela se refiere a sí misma confirmando el nexo metatextual.

El segundo final de Toscana implica el regreso al texto. No importa el desenlace –quien dude puede confirmar la muerte de Lucio en el apartado anterior– sino la reflexión del diálogo entre un futuro lector y la novela. Cuando el narrador compara al autor implícito con Alberto Santín, ambos son escritores mediocres y de pensamiento limitado, también hay autorreferencialidad: Toscana se parodia a sí mismo al incluir el texto real en la ficción. Si bien existe la burla, también hay complicidad literaria con *El último lector*. Éste adquiere protagonismo cuanto mejor participe del texto; de forma atinada, Aparicio Maydeu observa cómo

el lector se eleva a categoría de autor al reescribirlo. El cierre de la novela sugiere quien tiene la última palabra: se va al estante o se va al infierno (“Disfraz”).

Lucio hace un recuento de los libros condenados, entonces vuelven las reflexiones sobre la escritura. Imagina los huevecillos de cucaracha sobre alguna frase de Soledad Artigas, cuya redacción le parece turbia: “Margarita se sintió un cometa que, más allá del firmamento, busca posarse en el planeta que la acoja cual amorosa mujer estéril” (46). Este enunciado con intenciones satíricas –bajo la forma del pastiche ficticio– denuncia la falta de oficio en una escritura que parece “profunda”; sin embargo, no tiene un significado oculto e incluso resulta incomprensible. Lucio también desprecia los diálogos solemnes, llenos de muletillas y con perfecta puntuación: “como si me lo permite, licenciado Sarabia, he de decirle, sin embargo, que, no obstante su peculiar interés por la señorita Carrington, su deber es, ante todo, la patria, por lo que usted comprenderá, y sin duda estará de acuerdo...” (46). Este palabrerío, considera Lucio, no aporta sensaciones al lector, escribir es invocar imágenes; por eso, una alimaña muerta entre tanto vocablo sin sabor le parece más una obra (46). El comentario evoca los *ready mades* de Duchamp al mostrar el fracaso en la obra literaria. Los intertextos mencionados carecen de título. Esta ausencia paratextual, como sugiere Genette, quizá trata de resaltar la ridiculización del pastiche.

Lucio lee *Ojos insomnes* remarcando con miel guiones y paréntesis, signos muy socorridos para subordinar o intrincar las frases. La gramática solapa a los escritores incapaces de hilar frases de manera clara y espontánea. Lucio condena la novela por este motivo; la rescata después de un mes, los insectos han masticado por igual guiones, paréntesis, mala prosa y frases bien encadenadas. Lo entiende como algo normal, las cucarachas no diferencian lo que el grueso de lectores no percibe (46). La mayoría, como una plaga, devoran historias sin apreciar cómo

están escritas: la estética de su conformación. Aquí conviene citar “Mala prosa” para redondear la crítica del metatexto. Toscana habla desde la autoría pero también como lector. Aplaude a los escritores que conocen el alma humana, crean historias cautivadoras y conciben la literatura como arte; sin embargo, estas cualidades resultan inútiles si no saben redactar una frase (“Mala prosa”). Leyendo *El país del agua*, de Graham Swift, la historia pierde su interés al tropezar con paréntesis, guiones, frases entrecortadas, palabras de más y subordinadas. Obsequiar buena prosa al lector es parte del oficio; para lograrlo, hay que corregir estos vicios, enlazar cada idea y evitar interrumpirlo (“Mala prosa”).

La relación paratextual se produce después de extraer el comentario. El título *Ojos insomnes* remite al vocablo “desvelar”, verbo pronominal que significa: “Dicho de una persona: Poner gran cuidado y atención en lo que se tiene a cargo o se desea hacer o conseguir” (RAE, 2001 1b: 807). Así puede leerse como *Ojos atentos*, un llamado a reflexionar en lo que se escribe y lo que se lee.

El número cinco del decálogo sugiere: “dar un trato cotidiano a las actividades que autores recientes quieren volver grotescas o heroicas” (Anexo 2). Lucio guarda *Ciudad sin niños*, una historia planteada en algún siglo lejano. Se siente como en Icamole pese a la distancia temporal con esa antigua ciudad amurallada; el lenguaje está dirigido a personas comunes y corrientes, representa el aspecto de los habitantes que caminan alrededor de su biblioteca: montados a caballo, sentados en una carreta o caminando sin zapatos; los mismos que preparan su comida desde sacrificar al animal. La vestimenta no es igual, tampoco hay palacios en Icamole; sin embargo, Lucarelli describe con brevedad el escenario del día a día: sacrificar una res o pernoctar al aire libre (60). “En otras palabras –resume Montoya– que lo cotidiano realmente parezca cotidiano” (Anexo 2).

La segunda norma del decálogo sugiere evitar las marcas de productos. Lucio prefiere a los autores muertos porque detallan objetos sin recurrir al consumismo. Un personaje de *Espejos de vida* toma su Giorgio Belli antes de salir a la calle; Lucio no espera a enterarse si es un abrigo o un sombrero, la censura inmediatamente. “Detesta los automóviles porque el detective Castelli no se monta en el suyo para ir del despacho a la escena del crimen, sino para que el autor pierda tiempo hablándonos del tránsito, los semáforos, los comercios en la avenida y las canciones que escucha en la radio” (60-61). En *El último lector*, el coche de la madre y la camioneta de los rurales sirven para anunciar su llegada y partida. Lucio reitera este principio en dos momentos: primero, cuando Remigio insinúa el filicidio y Lucio concede esa probabilidad, prefiere imaginar que trajo a su hija sobre un caballo, en vez de hacerlo en automóvil (90). Segundo, cuando dice que la camioneta ensucia Icamole, resulta inevitable no pensar en su marca, el radio y la torreta; también en los lentes oscuros de los policías, seguramente fabricados por un diseñador (61).

Lucio apuesta por un realismo, no en el sentido de imitar la cotidianeidad, incluyendo sus banalidades. Más bien creando otros mundos desde la *reescritura*: hacer participar al lector del arte, los personajes y las situaciones; en definitiva, involucrarlo en diálogo con la literatura. Cuando habla del escritor apela al sentido blanchotiano: desproveer el lenguaje de un significado, para alcanzar la soledad de la obra (*El espacio* 16). La escritura no puede construir un mundo acabado, “real”. Separando al “Yo”, queda una continua representación de las palabras: el espacio se extiende en la lectura (20-21). Otra vez hay relación paratextual, *Espejos de vida* se vincula al comentario crítico del bibliotecario: la novela, artísticamente hablando, no puede reflejar la realidad con exactitud; por el contrario, ella constituye su verdad en el transcurso de la obra. Es una mimesis, solo sirve de apoyo para crear otros mundos.

El primer filtro para valorar una novela está los paratextos: en principio, Lucio acude al título y mira la portada con intenciones de formarse una opinión previa. Sigue con la contraportada, lee el resumen argumental, datos sobre el estilo autoral y su exploración del género. Por último, los finales, resultan la mejor información para evaluar el mérito de un libro.

La sexta norma en el decálogo del novelista sugiere “no personalizar demasiado la novela y pasar de las trampas de *Lolita*” (Anexo 2). *Amargura* muestra en la portada una chica con uniforme escolar y Lucio imagina el contenido: otra vez un escritor que imparte clases en universidades gringas, para contar sus aventurillas con las alumnas. Las simples variaciones son dos: en vez de literatura, el profesor es de sociología y la muchacha se llama Evelyn. Un día aparece en su cubículo portando minifalda, desde ahí vendrán extensos párrafos escritos en primera persona, impulsando al lector a solidarizarse con él (124). Montoya concluye “que al leer una de estas historias las has leído todas” (Anexo 2). Antes de enviarla al infierno, Lucio acude a la contraportada, quizá sea algo original: tal vez el autor diera clases en una institución latinoamericana, y así puede acostarse con cualquier alumna sin advertencias morales o profesionales. “No es así, las palabras del editor hablan de las presiones sociales que se imponen al amor; de cómo hasta los amigos más cercanos se vuelven una inquisición ante la ruptura del ordinario modo de vivir” (125). El bibliotecario confirma el vínculo paratextual, predicho ya desde el título: es un manual para adoctrinar. No promete indagar en los deleites amorosos entre un hombre y una muchacha, experiencia de vida que pueda convertirse en literatura y viceversa. Toscana resalta la importancia del arte novelesco: su mayor virtud es la posibilidad de acceder a otras vidas; no se trata de utilizar los libros para evadir la realidad, sino para clavarse más profundamente en ella (“Los puentes”).

Lucio intenta con *Las nieves azules*, de Igor Pankin. La portada no manifiesta su contenido claramente, sólo hay un bosque nevado; al reverso destaca una prosa moderada y bella, también promete una travesía del autor, jamás antes vista, por las posibilidades de la novela. Acepta leer el último párrafo, un buen cierre garantiza una buena novela; con los principios no sucede lo mismo (125). Un tren marcha a Kaliningrado, en él viaja una mujer llamada Bronislava. Su amante, Radoslav, corre junto a la máquina para guardar cada instante de la última despedida; trae consigo un obsequio e intenta arrojarlo hacia su ventana, la distancia entre ambos es demasiada y la caja cae entre las vías. Ella lamenta que el último recuerdo de Radoslav sea persiguiendo torpemente al tren (125-126). Lucio ve a Herlinda sentada frente a un caldo de verduras, piensa, al igual que Bronislava, en la falta de una imagen más decorosa. *Las nieves azules* pasa a sus libros favoritos, pues le intriga la caja y ha comprobado los comentarios de contraportada, el último párrafo está escrito con sobriedad y belleza, sin palabras ni dramas de más (126).

Al comparar los intertextos anteriores con la lectura del título, portada, comentarios del reverso y segundo final de *El último lector*, se pueden interpretar los paratextos reales a partir de los paratextos ficticios. La contraportada resume el argumento sin proferir discurso alguno; sólo el hecho que origina la trama, recurso para despertar curiosidad a través de la intriga. Un comentario que promete reflexionar sobre la lectura, el encanto novelístico y la comunión entre vida y literatura. Destaca la narración desquiciada de David Toscana, cuyo propósito es mostrar su intervención en la realidad (*El último*). El desenlace en la página ciento noventa, específicamente el párrafo final, muestra elementos congruentes con el paratexto de *Las nieves azules*. Lucio necesita un recuerdo digno de Herlinda, algo más valioso que un caldo de verduras, sabe que ambos morirán: ella por picadura de alacrán y él avergonzado con un cuchillo en el

esternón. Se entiende que Herlinda no está viva, pero Lucio ha reescrito el instante previo a su muerte. La frontera entre realidad y literatura no puede distinguirse más; para evidenciarlo, se menciona la novela puesta en la novela misma. Este recurso también pretende intrigar al lector sobre el proceso que llevó a dicho final. La portada obedece el mismo precepto, un paisaje desértico y seco no revela su contenido; lo importante para el autor implícito está en la escritura y nada más. Parafraseando a Lucio, Toscana puede hacerlo, la sobriedad de su prosa le permite eso y más; incluso no revelar la identidad de *El último lector*.

Lucio lee la Biblia para corregir vicios literarios y de redacción. El final incluye una advertencia que está subrayada: “A todo el que escuche las palabras del mensaje profético de este libro le advierto esto: Si alguno le añade algo, Dios le añadirá a él las plagas descritas en este libro. Y si alguno quita palabras de este libro de profecía, Dios le quitará su parte del árbol de la vida y de la ciudad santa, descritos en este libro” (133). Lucio opina que el enunciado es incomprensible, la redacción es mala y repite palabras innecesarias. Invita al lector real a ensayar los principios de concisión y precisión: “Advierto a quien escuche las palabras de este libro profético: Si le añade algo, Dios le añadirá las plagas aquí descritas. Si quita palabras, Dios le quitará su lugar en el árbol de la vida y en la ciudad santa” (La corrección es mía). Este criterio varía cuando se repite tres veces la misma palabra, con intenciones de fuerza, y orden acompasado en la sucesión de palabras: “Y les haré comer la carne de sus hijos y la carne de sus hijas, y cada uno comerá la carne de su amigo, en el asedio y en el apuro con que los estrecharán sus enemigos y los que buscan sus vidas” (135).

Los símiles, como recurso literario, sustentan con imágenes un paisaje, suceso o sentimiento. Lucio también piensa en la eficacia de su concepción. Después de meditar la advertencia bíblica, vuelve al principio del capítulo: “Luego el ángel me mostró un río de agua de

vida, claro como el cristal...” (134). Esta analogía le parece frecuente, después recuerda a los escritores nórdicos que comparan un rostro blanco con la nieve. En el *Génesis* halla la siguiente frase: “Por tu gran poder, Señor, quedarán mudos como piedras” (134). Lucio considera que cualquier objeto puede sustituirlo: troncos, zapatos uñas, etc; sin embargo, termina aceptando las piedras, siendo un lugar común pasa desapercibido; otra palabra desviaría la atención del texto, además resultaría una extravagancia para el lector. La mejor corrección es decir simplemente: “por tu gran poder, Señor, quedarán mudos” (134). Rara vez censura un libro por más ordinaria que resulte la analogía, incluso cuando desorienta al lector en vez de precisar: “se sintió como si el mundo le cayera encima, como el último hombre en la tierra, ideas inconcebibles para Lucio, palabras fatuas pero tolerables” (134). Estas frases no tienen cabida porque son situaciones jamás presenciadas; si han de utilizarse símiles, es mejor que estén pensados desde la experiencia del escritor. Y si no la hay, es mejor omitirlo.

Estas reflexiones también se incluyen en la trama, ya sea como un pastiche, o bien para evaluarse por el lector. Lucio nota que la biblioteca oscurece y sale a la calle, algo diferente ocurre en el cielo: “No es una nube ordinaria, no es blanca como un rostro blanco como la nieve” (136). La analogía sobra e incluso el color; obviamente la ausencia de luz y el cielo presagian la lluvia. Bastaría con decir: “No es una nube ordinaria” (La corrección es mía). Lucio pone nombre a la biblioteca y su hijo rotula el cartel de entrada: “Remigio se esmera en la última letra de Babette, muda como su niña bajo el árbol, muda como piedra” (167). El primer símil es válido porque el lector sabe del entierro; el segundo puede omitirse.

La séptima norma de Montoya sugiere: “nunca citar una película como referencia de una descripción” (Anexo 2). Es la única excepción donde Lucio condena una novela al infierno, aún si la historia resulta agradable. Para seducir a Mary Anne, el personaje James sonrío como Peter

O' Donohue en *El valle de las gaviotas*. “¿Yo cómo voy a imaginar esa sonrisa?, exclamó Lucio, que tenía años de no pararse en una sala de cine” (135). Aunque desprecia el cine, su repugnancia por esos autores se debe a la falta de oficio. No son escritores quienes envían al lector a ver una película, en vez de trabajar los detalles de una sonrisa, mirada, actitud, etc. (135). El lector merece llamarse así, en tanto desconoce el sentido único, es decir, reconoce que aún no ha leído. El escritor existe al momento de trabajar, no cuando da por hecha la obra (*El espacio* 180). En este caso, asumir que todos conocen la sonrisa estilo O' Donohue y no tomarse el tiempo para describirla.

“El decálogo del novelista” sugiere en el punto número ocho: “Haz uso del silencio elocuente” (Anexo 2). Lucio da prioridad a la descripción precisa; sin embargo, conviene en hacer dudar al lector y cederle la invención en algunos espacios. De modo implícito, sugiere no entregar la historia completa a quien lee; incluso hay que cerrar la puerta cuando los amantes se encuentren (Anexo 2). El comentario resulta de una charla entre la madre y el bibliotecario, ella pide a Laffitte un pasaje de Porfirio y Carmelita en París; en vez de eso, Lucio elabora un discurso heroico sobre la Batalla de Icamole (150). La mujer prefiere oír sobre el primer encuentro amoroso: si algo se dijeron o todo sucedió en silencio, si el dictador podía decir frases amorosas en la intimidad, si Carmelita lo deseaba o sentía que su padre la había entregado. Lucio no duda del lector. Laffitte cerraría la puerta como hizo con Babette “porque distingue en qué momentos la imaginación es más brillante que los hechos; el deseo, más intenso que el placer; la duda, más opresiva que la evidencia” (151).

Estos espacios para reescribir o leer son evidentes en la trama. Remigio pregunta a su padre si ama a la madre de Babette. Lucio mete las manos en sus bolsillos, responde que sí, como suelen hacer los viejos, con resignación. “Remigio prefiere no agregar nada, calcula que su

silencio es más lúcido que cualquier frase” (144). Evita responder porque desconoce lo que significa llegar a viejo, o bien, entiende la respuesta y se compadece de Lucio.

Remigio consigue varias fotografías de Melquisedec. Una de la infancia capta su atención: el niño monta un caballito de madera, y aunque su madre parece animarlo a sonreír, luce un semblante triste. Imagina que Melquisedec supo tempranamente cómo habría de morir. En esa idea está Remigio, cuando el último párrafo presenta a los rurales que van a torturarlo: “Nos salió muy duro el vejete, dice uno de los policías. No pierdan más tiempo, ordena el teniente, los judiciales ya tienen a otro sospechoso y piensan ganarnos la partida. Abren la puerta de la celda y Melquisedec los mira como si mirara a un fotógrafo desde un caballo de madera” (113). Repentinamente el narrador ha otorgado voz a los policías. Nunca se sabe cómo muere; es el lector quien debe escribirlo, pese a las verdades de Lucio y Remigio. Tal vez intenta mostrar que la realidad está hecha de ficciones o como dice Nietzsche: “No existen hechos, solo interpretaciones”.

Algunas noches Lucio piensa en Rebeca desnuda, la protagonista literaria de *Rebeca por las tardes*. Le manifiesta su amor sin compromiso alguno. Antes del alba se retira a su acostumbrada vida junto al doctor Amundaray. “Lucio disfruta de su compañía, le agradan sus frases cortas y escasas, su andar por la casa sólo con calcetines, la certeza de que se esfumará tan pronto aminore el deseo” (92). Basta con una mínima descripción para imaginarla acercándose: ligera de atuendo y una risa boba a falta de palabras. Nunca se describe el encuentro entre ambos. En cambio, el reencuentro con Herlinda muestra un leve erotismo sin exentar del todo al lector: estando en casa, Lucio la empuja a su cama para amarla con una intensidad producto de la ausencia, acaricia cada zona de ese cuerpo, guarda en su mente la textura, dibuja un recorrido incapaz de olvidar porque urgen recuerdos más vivos que el caldo de verduras salado (190). Cabe

reiterar aquella mención de Lucio cuando, en plena oscuridad, aprieta su cintura y la voz de Herlinda adquiere un dulce tono.

La identidad del asesino es una incógnita en la historia; desde luego, aparecen evidencias que dirigen la mente del lector a objetivos distintos. Montoya intenta resolver el crimen: Lucio ni se inmuta ante la muerte de Melquisedec; celebra que lo acercado a su hijo, y una mujer lo visita para hablar de libros ¿Acaso el defensor del realismo literario será el asesino de Anamari? (Anexo 2). Cuando Lucio presta *El manzano* a Remigio, se sostienen la mirada un momento: el hijo persiste en su inocencia; en cambio, Lucio aún sospecha de Remigio y quiere medir su temple (39). Remigio insinúa que la madre es culpable por su automóvil negro, el cual maneja silenciosamente. La hipótesis adquiere fuerza cuando confiesa al bibliotecario sentirse aliviada por perder a su hija. Como bien observa Montoya, no hay respuesta a esta interrogante. El crimen de la niña es un pretexto para surcar los diversos mares novelísticos (Anexo 2).

Sobre los evangelios bíblicos, Lucio considera que entre escritor y editor debieron descartar tres y optar por uno: el más completo, poético, revelador o comercial. Únicamente atiende el versículo donde muere Cristo. Inicia con Mateo: “Mas Jesús, habiendo otra vez clamado a gran voz, entregó el espíritu” (135). Después viene Marcos, su redacción es concisa: “Mas Jesús, dando una gran voz, expiró” (135). Ambos hablan de “gran voz” y eso parece acertado a Lucio, los sinónimos de grito o alarido restan decoro al último instante. Lucas escribe lo mismo pero añade qué clama Jesús: “Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu” (135). Estupenda frase para morir, considera Lucio, si se emite en un susurro; mas no son palabras que se clamen a gran voz. Por último acude a Juan: “Cuando Jesús hubo tomado el vinagre, dijo: Consumado es. Y habiendo inclinado la cabeza, entregó el espíritu” (135-136). Lee de nuevo, Juan resulta el mejor: Jesús dice, no grita; admite que todo ha terminado e inclina la cabeza.

“Consumado es resulta una frase más poderosa que padre, en tus manos encomiendo mi espíritu. Es sobria, definitiva, resume la aceptación del fin” (136). También piensa en el enunciado escrito por Laffitte: conciso, contundente y sin aludir a la muerte. Diría simplemente: “Consumado es, dijo Jesús cuando hubo tomado el vinagre, e inclinó la cabeza” (136).

Esta forma de intertextualidad, aunque carente de comillas, resulta una cita con referencia precisa. Lucio aclara que esa edición facilita hallar los versículos mencionados, cuando habla Jesús las letras son rojas. Comenta aspectos esenciales en una frase final; es decir, el metatexto implica una crítica fiel a la poética en curso. El discurso proveniente de los intertextos puede resumirse así: elegir un final de cuatro posibles, y *El último lector* parece aplicar las opciones sugeridas. Si éste implica una muerte, encontrar la palabra que dignifique al personaje en su último instante. En una frase célebre, cabe describir la mención según el contexto. Ésta debe ser concisa e impactante, pero aprobando su destino y sin obviar la muerte.

Durante el recorrido por las tres líneas conceptuales del espacio blanchotiano –propuesta de Cuevas Velasco para acercarse a sus reflexiones teóricas– es posible aproximar una forma del discurso literario en la novela de David Toscana. El análisis expuesto en cada apartado, describe los movimientos al interior del texto; es decir, el espacio poético va develándose al tiempo de observar su puesta en obra, en *El último lector*. De esta lectura surgen meditaciones que se manifiestan claramente en la novela, también pueden confrontarse en el transcurso de la misma, y otras quedan como meros apuntes del género artístico.

EL ESPACIO POÉTICO: “Y AÚN NOS QUEDA MUCHO POR LEER”

Partiendo de Brushwood, notamos que la estructura novelística de *El último lector* muestra una combinación de referentes externos e internos. Los aspectos analizados en primera instancia: el protagonista, el espacio geográfico ficcional y el suspense de la niña muerta, confirman una ficción que sobrepasa sus límites. Estamos frente a una narración metaficcional.

Lucio está construido desde la *histoire* o un concepto de referentes externos: el autor David Toscana, con parámetros literarios expuestos claramente en las lecturas del personaje; también se debe a don Quijote por una transformación hipertextual genettiana; además, el bibliotecario sostiene la visión borgeana donde el destino de los hombres está previsto en los libros. El “autor” deviene sujeto de escritura en el personaje, contiene sólo una parte inicial del Yo, abriendo paso a Él (Lucio, tiempo de la escritura y de la lectura). Un juego de ironía (presencia-ausencia) en el que Toscana-Lucio inicia el debate sobre la novela. El protagonista es resultado de la realidad extratextual (referentes externos) y por lo tanto es ficción pura.

El Icamole ficcional se construye con elementos de *Pedro Páramo*, *Cien años de soledad* y la histórica batalla que pierde Porfirio Díaz, “El llorón de Icamole”; sin embargo, la interpretación del *récit* (el texto a ojos del lector) se complica ante la presencia de dos subtextos apócrifos: *Los peces de la tierra* y el éxodo del Padre Pascual. El primero, se construye bajo la “mirada” de Toscana al visitar la población neolonesa, antes de escribir la novela: es un referente externo no-literario. El segundo, proveniente del *Éxodo* bíblico, es un referente externo literario. Paradójicamente son referentes internos, escritos para elevar a mito la fundación de Icamole, pero que obedecen a la realidad extratextual (incluido el lenguaje). Haciendo un balance, los referentes externos (literarios e histórico) son un homenaje o llamado a releer; en cambio, los subtextos

mencionados añaden magia y misticismo a la fundación de Icamole. Podemos decir que *Los peces de la tierra* y el “éxodo” son los que transforman el territorio geográfico ficcional, el referente interno se troca en el *récit* y así predomina la auto-reflexión.

La intriga del pozo obedece a una intertextualidad alusiva proveniente de las novelas ficticias, siendo la más importante *La muerte de Babette*, pues abre paso a los subsecuentes intertextos que conforman el conflicto central. Además se comenta en diversos pasajes. En este caso, el referente interno abunda sobre el referente externo y también presenciamos una “auto-reflexión”, donde el texto se vuelca en sí mismo para construir la trama; desde luego, valiéndose de estrategias narrativas. La transformación al suspense alrededor de Babette transita únicamente de la *histoire* al *récit*.

“El *espacio poético* –dice Cuevas Velasco– es emergencia y *reflexión* en curso de la palabra poética. Aquí, «poético» quiere hacer una doble referencia: primero busca tener a la vista al discurso poético ficcional, pero también al procedimiento de la escritura en tanto que acción y resultado de la acción, de la actividad de la escritura” (155-156). En este sentido, respondemos afirmativamente al supuesto de que *El último lector* inaugura el espacio poético durante la creación del personaje, el territorio y la trama. En la textualidad previa germina una estética del género novela y su descubrimiento se completa durante la lectura. Llegado aquí, un lector comprometido “reescribe”, en un acto de significación, la esencia bajo la cual se construyeron tales elementos. A este nivel, Brushwood y Cuevas coinciden en que el discurso novelístico pretende señalarse como referente exclusivo. Esta liberación de la escritura (lectura) por la separación del creador, es lo que se conoce como “La ‘muerte del autor’ o la *ausencia del yo*”.

En “La ‘participación del lector’ en el espacio literario”, continúa la reflexión de la escritura en busca de una poética. En principio, se resumen hallazgos sobre la lectura y los tipos

de lectores. La gente “cree” firmemente en la Biblia, desde la “fe” no se cuestiona la palabra del autor, el Dios. El lector “irreflexivo” o “no-lector” es resultado de significaciones ajenas; en Blanchot, esta inacción supone la “legibilidad” del texto. Los policías no siguen una pista para hallar el cuerpo de Anamari y encontrar al culpable, se limitan a fabricarlo; cuando interrogan a Lucio, que está leyendo una novela, fingen no saberlo e interpretan según sus intereses. Representan al lector “medido” de Blanchot, buscan un objetivo y no vuelven a páginas anteriores, apuestan al entretenimiento: leer de corrido para resolver un crimen. A diferencia del no-lector, este tipo busca algo concreto; sin embargo, en ambos la lectura no supone un esfuerzo vital. Lucio es figura central de lectura y lector “puro” al modo pigliano: cree en el vaticinio de los libros, distingue el móvil de los personajes y matiza entre realidad y ficción. También propicia la reflexión literaria desde sus novelas. Remigio es lector “desprovisto” (ideal) al modo blanchotiano: escéptico ante la versión de su padre y los policías, repasa los hechos hasta confirmar la inocencia de Melquisedec. La madre de Anamari/Babette resulta una lectora “cómplice”, ayuda a resolver la desaparición de su hija y encontrar su paradero; también discute tramas y posibilidades de los personajes en las novelas, incluso cuando Lucio inventa pasajes de *El pan de cada día* y *La muerte de don Porfirio*.

Las normas del discurso poético ficcional en “El comentario implícito”, son: las niñas deseadas, ultrajadas y asesinadas, como anécdota para desarrollar una trama; escribir con precisión, así se logra una situación verosímil; la brevedad y economía de palabras en una imagen representativa de muerte, enojo, entre otras; manifestar pasiones humanas en los personajes; evidenciar la presencia-ausencia del autor, encarnado en Lucio; destacar semejanzas entre realidad y ficción; la tragedia resulta más adecuada para un desenlace; describir la muerte con matiz de vergüenza; reescribir la Biblia y señalar como favorito el género novela; narrar desde lo

conocido o partir de un hipotexto, después trascender el suceso con múltiples sentidos; los paisajes deben aludir a estados de ánimo universales, un cielo gris no resulta triste en Icamole.

Las observaciones del proceso de escritura arrojan este saldo: pensar la palabra justa, señalando elementos que resultan clave en el texto; escribir diálogos sin precisar quién habla, otorgando un tono a cada personaje, para involucrar al lector en el lenguaje; citar un dicho sólo si refiere una situación comprobable; las novelas explican mejor la verdad que el discurso histórico, narrando las intimidades de Porfirio Díaz se vuelve más humano, existente; con la sutil presencia de personajes “irreales” se borra la frontera entre vida y literatura, el discurso es puesto en obra; releer a los clásicos para meditar algunas escenas y practicarlas, el caso de *Don Quijote*, la censura y el destino final para los libros condenados; crear un símbolo asociando objetos a nociones: el pene minúsculo equivale a ideas cortas. La textura y pastosidad del aguacate es como una piel de mujer, el verdadero fruto de la tentación.

Los comentarios implícitos sin “centro”, se nombran así porque replantean su postura gracias a una reflexión concienzuda del lector quien debe comparar argumentos contrarios durante su experiencia en el texto. Para Lucio, la muerte no puede narrarse sin afrontar una experiencia real, por eso los escritores abultan sus descripciones con adjetivos; entonces sugiere “sobreentenderla” utilizando un mínimo de palabras. Remigio aclara que el lector no está obligado a distinguir una muerte falsa de una verdadera, sugiere que la percepción es distinta frente al mismo hecho. Resulta que “es mejor obviar la muerte, como en *La muerte de Babette*. Laffitte evita las falsas descripciones y resulta más contundente, más sincero” (51-52). Lucio corrige una expresión de enojo en Remigio, le pide mayor creatividad en sus ademanes; sin embargo, cuando el teniente visita la biblioteca, el narrador simplifica su actitud de enfado. Se concluye que esta técnica aplica en momentos clave de los protagonistas. Cuando Remigio

escucha la conversación entre Lucio y la enviada del gobierno para firmar los papeles de Melquisedec, imagina sus voces sin mediación de un relator: aclaró, dijo, expresó etc. En casi toda la novela hay estas precisiones, el comentario sugiere al lector intentar suprimirlas para apreciar el tono de cada personaje. Ambos finales son necesarios en la novela, aplican los parámetros expuestos y muestran dos niveles de lectura: el que simula la realidad (el suspense alrededor de Anamari-Babette) y el que encierra un discurso literario.

A nivel metatextual, el discurso parte con arreglo al decálogo que propone Claudia Montoya. En ciertas normas la explicación se amplía o completa; incluso se añaden otros preceptos, siempre atendiendo a los subtextos ficcionales. En *El color del cielo*, cuyo título anticipa la crítica, el bien y el mal son determinados por frases y comportamientos de los personajes: su intención es moralizante. Por el contrario, escribir literatura es promover una reflexión entre ambas fuerzas para que el lector decida lo debido e indebido. En la situación de Remigio, sospechoso de secuestro y asesinato, probablemente un padre encubra a su hijo contradiciendo el mandato “antimoralista”; sin embargo, tras leer *Ciudad sin niños*, Lucio piensa en una resolución sorpresiva, desviando la pista encaminada a Remigio. *El color del cielo* también propicia reflexionar sobre la escritura: evitar traducciones carentes de un español estándar y comprensible, pues interrumpen al lector y restan verosimilitud.

La novela de Antonio Pedraza utiliza palabras extranjeras para hablar de comida y por eso queda censurada. Hay que antojar al lector como si tuviera la mesa dispuesta: con palabras adecuadas y líneas breves puede describirse un manjar compuesto de pollo, aguacates, tortillas y limonada.

Tras comenzar *El otoño en Madrid*, Lucio lee una carta que se extiende hasta la página sesentaitrés, con un tono melancólico, el protagonista reitera la ausencia de su mujer. El

comentario sugiere no prolongar la explicación de un sentimiento, su propósito es añadir hojas sin decir nada importante; por el contrario, la nostalgia del personaje puede distribuirse en fragmentos, conforme avanza la trama y en prosa. Al comienzo del intertexto, el narrador se remonta a un rastro sin atreverse a describir el sacrificio de los cerdos; cuando Remigio mata un chivo por sugerencia de Lucio, el narrador no utiliza un realismo crudo pero sí detalla los movimientos del verdugo y las reacciones físicas del animal.

Lucio rechaza a Soledad Artigas por sus frases confusas y poco claras, con pretensiones de profundidad. Descalifica los diálogos del licenciado Sarabia, perfectos en locuciones adverbiales, cortesánías y puntuación notable. En *Ojos insomnes* denuncia los privilegios otorgados a los “escritores”, incapaces de vincular frases con claridad y espontaneidad. Estas dádivas gramaticales son guiones y paréntesis que subordinan las oraciones, distrayendo e interrumpiendo al lector. El título confirma la reflexión crítica. Estos comentarios apuntan hacia la literatura en general y no se cuestionan durante la trama de *El último lector*.

Lucio conserva *Ciudad sin niños* porque gusta del trato que da el autor a las actividades habituales de los personajes secundarios, las palabras de Paolo Lucarelli parecen describir a los habitantes de Icamole: descalzos, a caballo o en carreta y preparando sus alimentos desde el sacrificio de un animal. El lenguaje resulta accesible para la gente común y corriente. Y es que Lucio critica a los novelistas recientes porque muestran la cotidianeidad de forma grotesca o heroica: “son escritores de ciudad para lectores de ciudad, y el que se sienta en porcelana no sabe de letrinas” (144).

Leyendo *Espejos de vida*, el narrador indica la marca del saco o del sombrero que el personaje toma antes de salir rumbo al trabajo. Lucio señala que mencionar productos es una pálida imitación de la vida y un recurso consumista para atraer al lector. Sugiere que no hay

lectura donde el significado está establecido. El lenguaje literario no dice las cosas, debe representarlas con la participación del lector: personajes, objetos y situaciones deben significarse una y otra vez. Ahí es donde el arte sucede.

Evitar la anécdota de *Lolita* y no personalizar la novela, son comentarios que recoge Montoya por boca de Lucio. El bibliotecario accede al resumen argumental de *Amargura* y confirma la repetición de estos errores, el paratexto advierte las consecuencias de romper el modo tradicional de vivir. El libro reafirma las buenas costumbres, no se propone vivir la experiencia de una relación entre hombre mayor y muchacha. El método para evaluar si una novela merece ser leída, está en la consulta de *Amargura* y *Las nieves azules*. Primero ver título y portada sin dejarse atrapar por ellos, después revisar la contraportada: el argumento resumido sin juicios implícitos, un suceso original que capture la atención y favorezca el suspense, también un comentario sobre el trabajo del lenguaje para valorar su escritura; en seguida, constar los paratextos con el final de la novela. La portada puede mostrar el paisaje donde transcurre la historia o una elaboración más compleja con símbolos representativos de la misma.

Leyendo la Biblia, Lucio explica sus criterios para repetir una palabra en el mismo enunciado y la pertinencia de los símiles. Se vale reiterar un vocablo cuando inyecta intensidad y ritmo a una frase. Al describir un paisaje, suceso o sentimiento bajo preceptos de concisión y precisión, pueden evitarse las analogías; si éstas se utilizan para ilustrar los casos señalados, deben reforzar eficazmente la imagen. La última opción es recurrir al símil ordinario, por más común que resulte, es preferible a citar una película como referencia.

Cuando Lucio improvisa unos párrafos de *La muerte de don Porfirio* para la madre de Anamari, insiste en reconocer momentos donde el silencio es más eficaz para darse a entender con viveza, es saber confiar en el lector, en su capacidad de imaginar, desear y dudar. Siguiendo

el comentario del bibliotecario, Montoya apunta que el escritor no está obligado a revelar todo e incluso puede cerrar la puerta cuando los amantes se unen.

Lucio prefiere autores muertos, disimuladamente remite a los “clásicos”, también a los rusos e italianos. Desprecia a los españoles, a las mujeres y a los norteamericanos; a quienes sostienen un coctel en vez de la pluma, a su persona por encima de sus personajes, esos que persiguen un premio Pavlov: “almas de todos esos hijos de la gran puta que predicán que Latinoamérica ya no da para las letras si no se le disfraza de gringuez” (186). También a cualquier funcionario de gobierno fingiendo ser escritor, sin atreverse jamás a soltar su copita para enlodarse en los numerosos Icamoles de este país (187).

A criterio de Lucio, en los evangelios debieron escoger uno entre escritor y editor. Los parámetros a seguir son los siguientes: “el más completo o poético o revelador o, tal como acostumbran, el más comercial, y suprimir los otros tres” (135). De cada libro, Lucio atiende únicamente el desenlace. Volviendo al argumento, a petición de la madre, Lucio improvisa el final de Anamari-Babette, frente al aguacate hace un recuento de los hechos: evoca pasajes de novelas y de realidad, cumpliendo con las tres características sugeridas en los evangelios. También se aplican en los finales de *El último lector*: el primero muestra la vergüenza como presagio de muerte, el sentimiento se realza al comparar a Lucio con errores de las novelas censuradas, recordar el llanto de don Porfirio y conservar su dignidad al negarse a ser rescatado por la madre de Anamari.

El segundo final de *El último lector* parece retractarse del principio contra el desenlace feliz y mujeril; sin embargo, cabe repensar si éste merece semejante calificativo. Lucio toma elementos de la realidad y la ficción para recuperar a Herlinda: trae su silla, la misma que utilizó antes de morir; lee *Las nieves azules*, rescatando un párrafo que describe la tersura de su piel; por

último, encuentra *El hombre de cristal* y recorta las palabras para escribir su reencuentro. Lucio “falsea” su propia vida, sabe que en la novela siempre salvará a Herlinda antes de recibir la picadura de alacrán.

Ríos Baeza encuentra un enigma en el segundo final, cuando Lucio trae de vuelta a Herlinda, quien pregunta sorprendida frente a su casa: “¿Una biblioteca? Pensé que vendías alimento para chivos. Después te explico, le dice Lucio, y la abraza y la besa y comienza a acariciarla. Han pasado muchas cosas, Herlinda, y aún nos queda mucho por leer” (189). En la última frase, a decir de Ríos, “leer” puede trocarse por “vivir”. Después se pregunta: “¿Importa cuánto *tiempo* transcurra si todo se repite?” (“El desierto” 159). Así, se confirma el pacto de lectura, no sólo porque la novela es referida al cierre del texto en un gesto autorreferencial, ya durante la historia *El último lector* se vuelve imprescindible. Lo es desde el principio, más si el lector comprende que la obra está presente en el regreso: “La cubeta desciende por el pozo hasta topar con una superficie más consistente que el agua y emite un sonido que Remigio *ya venía esperando*” (9, *las cursivas son mías*).

Retomando los supuestos planteados en la introducción, respondemos afirmativamente a que *El último lector* posee una poética: en primer lugar, inaugura el espacio develando en el protagonista, el espacio geográfico y la trama, la presencia de grandes autores literarios y lecturas puestas en los subtextos, a modo de crítica ficción. Por supuesto, el trabajo de recuperación en torno al discurso literario o teoría *en* la novela –discurso no fijo, pues el lenguaje literario resulta inasible– depende en mucho del lector. De este modo, se cumple el diagnóstico de Aparicio Maydeu respecto a la obra: “una suerte de poética del lector entendido como autor elevado a la segunda potencia” (“Disfraz”). Ahora bien, esta poética, sin ser definitiva, arroja algunas conclusiones medulares:

1) La novela es un tratado en favor de la lectura lenta, simbólica, placentera y vital. La propuesta recupera a grandes autores literarios, cuestiona la oferta del mercado editorial (incluida a sí misma) y reflexiona el valor artístico de su escritura. Sobre los excesos de esta industria, la madre de Anamari comenta a Lucio: “No me explique nada, dice ella, siempre hay más libros que vida [literatura]. Los impresores podrían estar en huelga desde hace diez años y nadie lo notaría. ¿Sabía usted que de cada veintiocho páginas que se publican sólo se lee una?” (107).

2) *El último lector* insiste en que toda realidad es ficcional, por lo tanto, no es diferente a las novelas. Lo que contamos es a través del lenguaje, sigue una estructura narrativa y desde un punto de vista. Entonces no existe objetividad, es una ilusión, toda “verdad” o discurso o convención, es subjetiva. “Crean en las novelas de la Biblia, –se queja Lucio– en resucitados, ángeles, botes que cargan con toda la fauna, infierno y paraíso, [...] ángeles y demonios, crucificados y tantas cosas que nadie ha visto ni verá más que a través de las palabras; entonces no me explico por qué se resisten a entrar en mi biblioteca, por qué piensan que hay un abismo entre la vida y el papel” (120).

3) Desde esta perspectiva de presencia (realidad) y ausencia (irrealidad), el texto se divide en dos planos. La historia de Lucio, Remigio y los habitantes de Icamole, que transcurre por el hallazgo de Anamari/Babette, cuyo armado pretende mostrarse en términos de “verosimilitud”: la descripción del entierro, el sacrificio del chivo, la preparación de los alimentos, etc. En cambio, el segundo plano cuestiona los recursos del lenguaje al construir ese mundo, evidenciando su condición ficcional. “Realismo es cuando realmente es una novela” (Frank Loveland, comunicación personal).

4) Si Lucio y su entorno son producto de una realidad extratextual que deviene ficción pura: antecedentes históricos, estado sociocultural y referentes literarios, resulta inevitable sospechar que nosotros (autores) estamos contruidos del mismo modo, y no se diga del cómo interpretamos “nuestro” mundo. “Somos animales reales, el yo que habito es imaginario” (Loveland, comunicación personal).

5) Aunque *El último lector* aporta señales que la inscriben al género novela, para Genette, la última decisión corresponde a quien lee. Siendo prioridad el discurso poético ficcional, la reflexión conceptual puesta en la historia, destaca por encima de ésta. Aquí caben los términos utilizados por José Manuel González Álvarez, este montaje da como resultado la ficción ensayística o el ensayo ficcional. Dicho fenómeno recibe el nombre de hibridismo genérico (“Un triángulo” 5).

BIBLIOGRAFÍA

Abeyta, Michael. "El humor negro, la burla de la modernidad y la economía del libro en la narrativa de David Toscana". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXVI, No. 72 (2010): 415-436. Impreso.

Anderson, Danny J. "Una aproximación a la metaficción: tres casos distintos en la novela mexicana contemporánea". *Semiosis*, Núms. 7-8 (1982): 123-140. Web. 14 Oct. 2016.

Aparicio Maydeu, Javier. "Disfraz de novela." *Babelia*. El País.com. 25 Jun. 2005. Web. 10 Jun. 2016.

Argüelles, Juan Domingo. "¿Por qué es un problema la lectura." *Este País.com*. Este País, 1 Ene. 2012. Web. 15 Mar. 2016.

Asensi, Manuel. "Vampiros y literatura. La teoría en la literatura de Maurice Blanchot". *Anthropos*, Núms. 192-193 (2001): 67-77. Impreso.

Barrón, Daniel. "David Toscana en Arte Afuera." *Rompeviento.tv*. Rompeviento, 22 Ene. 2013. Web. 18 Ene. 2016.

Barthes, Roland. "¿Sobre la lectura." Roland Barthes. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987. 39-49. Impreso.

Bennett, Scott Matthew. *Cavar prosas en el panteón regiomontano: hacia una estética del realismo desquiciado en la narrativa de David Toscana*. Estados Unidos: University of California, Santa Barbara, 2007. 35-37. *Google Libros*. Web. 12 May. 2016.

Biblia de Jerusalén. Ed. José Ángel Ubieta. Madrid: Desclée de Brouwer, 1975. Impreso.

Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1992. Impreso.

_____. *El libro que vendrá*. Venezuela: Monte Ávila Editores, 1992. Impreso.

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1987. Impreso.

Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, Kitsch, postmodernismo*. Madrid: Tecnos/ Alianza, 2003. Impreso.

Carrera, Mauricio y Betina Keizman. *El minotauro y la sirena. Entrevistas-ensayos con nuevos narradores mexicanos*. México: Lectorum, 2001. Impreso.

Castillo Aguirre, Nora Lizet. "Monterrey en la narrativa de David Toscana: entre la muerte, el desquiciamiento y las *toscanidades*." Nora Guzmán. *Narrativa mexicana del norte*.

Aproximaciones críticas. Nuevo León: Ediciones Eón / Tecnológico de Monterrey / The University of Texas at El Paso, 2008. 183-194. Impreso.

Contreras, Roberto. “Los puentes de Königsberg.” *Youtube*. YouTube, LLC, 29 Diciembre 2009. Web. 10 Abril 2017.

“Desvelar”. Def. 1e. *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española. 2001. Impreso.

Coly, Youssouph. “El *Nouveau Roman*.” Youssouph Coly. *Haroldo Conti: narrativa de un cazador*. España: Universidad Complutense de Madrid, 2011. 69-76. *E-Libro*. Web. 1 Sep. 2015.

“Conversa con el escritor David Toscana.” *El Universal.com.mx*. El Universal, 28 Abr. 2010. Web. 29 Feb. 2016.

Cuevas Velasco, Norma Angélica. *El espacio poético en la narrativa. De los aportes de Maurice Blanchot a la teoría literaria y de algunas afinidades con la escritura de Salvador Elizondo*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2004. *E-Libro*. Web. 15 Sep. 2015.

Espinosa, Jorge Luis. “Reconocen a jóvenes escritores.” *El Universal.com.mx*. El Universal, 13 Oct. 2005. Web. 16 Feb. 2016.

Espinosa Estrada, Guillermo. “Una nueva medalla para la literatura norteña.” *Fronda*, No. 33 (2005): 8. Impreso.

“La estética del realismo desquiciado.” *Revista Ñ. Clarín.com*. Clarín, 14 Dic. 2002. Web. 11 May. 2016.

Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* Madrid: Taurus, 1989. Impreso.

Geraldo, Diana. “Parodia y autoparodia en *El último lector* de David Toscana.” *Valenciana*, No. 16 (2015): 57-75. Impreso.

Goloboff, Mario. “Relaciones entre el *Nouveau roman* francés y la narrativa argentina contemporánea.” *Scribd*. Web. 1 Sep. 2015.

González Álvarez, José Manuel. “Un triángulo postborgiano de la literatura iberoamericana: confluencias y estrategias narrativas en Ricardo Piglia, Roberto Bolaño y Enrique Vila-Matas.” *Usal*. Web. 1 Nov. 2013.

Heidegger, Martin. “El origen de la obra de arte”. *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006. 33-104. Impreso.

Lemus, Rafael. “Autenticidad literaria.” *Letras Libres.com*. Letras Libres, No. 71 (2004): 86-87. Web. 2 Jun. 2016.

Macías Andere, Verónica, et. al. “Promoción de lectura y bibliotecas.” Alma Carrasco Altamirano y Guadalupe López Bonilla (coord.) *Lenguaje y educación. Temas de investigación educativa en México*. México: Fundación SM / Consejo Puebla de Lectura A.C., 2013. 289-317. *E-Libro*. Web. 29 Feb. 2016.

Montoya, Claudia. “*El último lector*, decálogo del novelista.” Estados Unidos: XVI Congreso de Literatura Mexicana Contemporánea en El Paso, Texas, 2011. [Texto cedido por la autora, ver “Anexo 2”] Correo electrónico. 13 Oct. 2013.

Natali, Marcos. “Bolaño y las muertes de la literatura.” *Crítica*. Blogspot, 11 May. 2009. Web. 6 de Jun. 2016.

Ovidio. “Libro décimo. Orfeo y Eurídice.” *Metamorfosis*. Argentina: Biblioteca Virtual Universal, 2003. 231-234. *E-Libro*. Web. 1 Sep. 2015.

“Las palabras como portadoras de belleza.” *Portal informativo*. Tecnológico de Monterrey, 30 Oct. 2009. Web. 2 Jun. 2016.

Piglia, Ricardo. “Introducción.” Roberto Arlt. *El juguete rabioso*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1993. 3-22. *E-Libro*. Web. 5 Nov. 2015.

_____. “¿Qué es un lector?” Ricardo Piglia. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005. 19-38. Impreso.

Piñón, Helio. “Perfiles encontrados.” Peter Bürger. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1987. 5-30. Impreso.

Poca, Anna. “De la literatura como experiencia anónima del pensamiento.” Maurice Blanchot. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1992. 5-12. Impreso.

“Producir.” Def.1e. *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española. 2001. Impreso.

_____. Def.4e. *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española. 2001. Impreso.

“Recalcar”. Def. 1c. *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española. 2001. Impreso.

Ríos Baeza, Felipe A. “El desierto de lo real. *El último lector* de David Toscana.” Viviane Mahieux y Oswaldo Zavala (comp.) *Tierras de nadie*. México: CONACULTA / Fondo Editorial Tierra Adentro, 2012. 145-161. Impreso.

Robbe-Grillet, Alain. *Por una nueva novela*. Buenos Aires: Ed. Cactus, 2010. Impreso.

Rodríguez, María del Carmen. “Un malentendido bien entendido.” Alain Robbe-Grillet. *Por una nueva novela*. Buenos Aires: Ed. Cactus, 2010. 13-33. Impreso.

Rodríguez Lozano, Miguel G. “Notas sobre *Duelo por Miguel Pruneda* y *El último lector* de David Toscana.” Nora Guzmán. *Narrativa mexicana del norte. Aproximaciones críticas*. Nuevo León: Ediciones Eón / Tecnológico de Monterrey / The University of Texas at El Paso, 2008. 195-206. Impreso.

Sánchez, Ivonne. “David Toscana. La narración iluminada.” *RFI*. Radio France Internationale, 28 Sep. 2006. Web. 17 Nov. 2015.

Sánchez Carbó, José Adalberto. “El norte de México según la narrativa de David Toscana.” José Adalberto Sánchez Carbó. *Rincones del mundo: la función del espacio en las colecciones de relatos integrados en México*. España: Universidad de Salamanca, 2009. 205, 357-374. *E-Libro*. Web. 15 Sep. 2015.

Sánchez Peña, Ada Aurora. “*El último lector* de David Toscana o la lectura como revelación.” *La Colmena*, No. 70 (2011): 26-30. Web. 1 Nov. 2013.

“Tomar cuerpo algo”. Def. 1a. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española. 2014. *Rae.es*. Web. 19 de abril de 2017.

Toscana, David. *Estación Tula*. México: Joaquín Mortiz, 1995. Impreso.

_____. “Mala prosa.” *Toscanadas*, 15 Jul. 2013. Web. 5 Abr. 2017.

_____. “Otra vez el nobel.” *Toscanadas*, 22 Nov. 2012. Web. 2 Mar. 2016.

_____. “El país que dejó de leer.” *4vientos.net*. 4 vientos, 7 Mar. 2013. Web. 15 Mar. 2016.

_____. “*Slow books*.” *Toscanadas*, 22 Nov. 2012. Web. 18 Ene. 2016.

_____. *El último lector*. México: Random House Mondadori, 2004. Impreso.

_____. *El último lector*. México: Alfaguara, 2010. Impreso.

Yusti, Carlos. “Del lector hembra al lector en red.” *Letralia.com*. Ciudad Letralia, 5 Sep. 2013. Web. 15 Dic. 2016.

ANEXO 1

Correo electrónico de Claudia Montoya recibido el 13 de octubre de 2013

Querido Federico,

Primero que nada mil disculpas por escribir con tanta delación, y pues bueno, para hacer tu pena menor, aquí te mando un regalito; es el artículo que presenté, lo tengo encajonado, y veo difícil que por ahora lo publique ya que tengo montañas de trabajo que nada tienen que ver con el delicioso placer de la reescritura; en fin, te lo entrego, así, 'virgen' para que hagas con él lo que tu consciencia te dicte.

Buena suerte con la tesis.

Claudia

ANEXO 2

“*El último lector*, decálogo del novelista”

Conferencia de Claudia Montoya leída el 5 de marzo de 2011 en el XVI Congreso de Literatura Mexicana Contemporánea en El Paso, Texas, Estados Unidos.

Características distintivas de la narrativa de David Toscana son su pulcritud, sencillez y economía de lenguaje. En su obra *El último lector*, Toscana nos devela lo que para él son aspectos esenciales de una novela bien escrita, y para ello se vale de la metaficción. Gracias a su manejo del lenguaje y a su economía descriptiva, en Icamole lo extraordinario se convierte en verídico y la ficción se transmuta en realidad. La acción se sitúa en un pueblo básicamente desconocido al noroeste de la ciudad de Monterrey: una niña ha sido hallada muerta en el fondo de un pozo y el bibliotecario del pueblo se da a la tarea de resolver el crimen a través de la literatura. La niña y el crimen poco importan, pues son sólo el pretexto para navegar los diferentes mares novelísticos. El eje focal de la narrativa es Lucio, el bibliotecario, y su punto de vista es la voz que guiará al lector por entre los muchos libros de su biblioteca. De la misma manera en que Dante es guiado por el infierno, purgatorio y paraíso, Lucio nos guía por las pésimas, las mediocres y las excelentes novelas de su colección, resaltando defectos que los escritores deben evitar a toda costa y elogiando cualidades a las que un buen lector debe permanecer atento. Es la finalidad de este trabajo descubrir el decálogo del novelista a la manera de David Toscana y ya de paso elaborar sobre la posible solución del crimen.

El motor de esta novela, y lo que mueve a Lucio en cualquier dirección que toma es la ausencia del cuerpo amado. Herlinda, su esposa, ha muerto hace algunos años debido a la

picadura de un alacrán, y el narrador nos cuenta sobre Lucio, “observó el contorno del cuerpo y se arrepintió de no haberle hecho el amor la noche anterior” (93). Lucio no es el típico hombre de Icamole, aborrece a todos sus pobladores por su exceso de mediocridad, especialmente a las mujeres de manos callosas y cuerpos forrados en duros cueros, Herlinda no era de esas “Algunas noches evoca a Herlinda desnuda, pero Lucio prefiere evitar que el deseo se le mezcle con la nostalgia y sustituye la imagen de su mujer por la heroína de *Rebeca por las tardes*. A Rebeca le expresa su amor pero lo hace sin juramentos, a sabiendas de que antes del amanecer ella se habrá marchado de nuevo a su rutinaria vida con el doctor Amundaray [...] Rebeca es para algunas noches, a Herlinda la hubiera querido para toda la vida” (92). Es la desesperación por la ausencia del cuerpo amado la que lleva a Lucio a aceptar abrir la biblioteca pública después de la muerte de Herlinda, y desde entonces se dedica a buscarla en la literatura; pero su búsqueda es en vano: “Ya son muchos los libros, dice, y ni siquiera me he acercado a ella. Hay mujeres de ciudad, sofisticadas o violentas o putas, nada como Herlinda [...] ¿Por eso sigues leyendo?, pregunta Remigio. Lucio no responde y ambos salen a la huerta” (143). Gracias a esta búsqueda desesperada el bibliotecario logra formarse un juicio muy propio de lo que debe ser la buena literatura y un grupo de novelas, totalmente ficticias, será el material para elaborar su crítica literaria.

Así, abordemos pues el decálogo del novelista:

Número uno: contra la intención moralizante y la falta de realismo. La primera novela que se menciona, *El color del cielo*, es condenada porque el negro que va a ser ahorcado desde un puente comienza a dar un discurso moralizante sobre el color de la piel y un Dios que lo juzga todo; para Lucio una novela que tiende a moralizar no es realista y por lo tanto no vale nada: “Ahora falta definir el bien y el mal, se dice Lucio, porque Tom y Murdoch le habrían hecho un

gran favor al mundo de haber lanzado al negro antes de dejarlo hablar” (16). La moral y la sensiblería no son parte de la literatura para Lucio.

Número dos: evitar a toda costa los vocablos extranjerizantes y las marcas de productos. Para Lucio ambos elementos son petulantes y totalmente innecesarios. Cuando el escritor Antonio Pedraza introduce una serie de vocablos franceses para hablar de la comida, Lucio afirma “este hombre ya no escribe para mí”. Y por otra parte asegura que una novela se ensucia menos cuando un lector come sobre ella que cuando el autor menciona la marca de los pantalones de un personaje o su perfume o sus gafas (60).

Número tres: vencer el miedo a describir lo grotesco como tal. En la novela *El otoño en Madrid* Lucio se emociona porque el narrador está a punto de describir la muerte de un cerdo. Dos empleados del restaurante juegan a golpearse con un par de jamones y el narrador “se remonta al matadero para relatar la llegada del cerdo en un camión pestilente y la preparación para el sacrificio” (26) pero se salta la escena para volver al obsesionante recuerdo de su amada Natalia y a Lucio le fastidia que no se haya atrevido a describir la muerte. Por esta razón también ha sido censurado.

Número cuatro: evita la descripción abundante y las divagaciones, economiza tu lenguaje. La novela *La verdad de los amantes* le parece aburrida pues al autor le interesa más describir con fastidiosos detalles “la forma en que su protagonista acerca el cigarrillo al cenicero, las volutas de humo y el jazz en el fondo, que de veras revelar una verdad sobre los amantes” (47). En cambio rescata *Las nieves azules* de la cual sólo lee el final “pues sabe que un buen final es señal de una buena novela, lo que no ocurre con los principios”. Inmediatamente lo que lo cautiva es la sobriedad del autor: “Otro novelista habría transformado el llanto final en un palabrerío que incluyera lágrimas, ojos, tristeza, mejillas mojadas, pañuelos, sollozos y suspiros [...] Por suerte

no hubo nada de eso; sólo leí el último párrafo y siento que conozco a Bronislava” (122). En otras palabras admira al escritor que con pocas pinceladas puede dar una imagen profunda y clara de su personaje.

Número cinco: Debes dar un trato cotidiano a las actividades que autores recientes quieren volver grotescas o heroicas. Y la novela que rescata se llama *Ciudad sin niños* de Paolo Lucarelli, pues en ella con las palabras dirigidas hacia los habitantes comunes y corrientes parece describir a quienes deambulan alrededor de la biblioteca de Icamole: “gente montada a caballo o viajando en carreta o caminando descalza, gente que prepara la comida con sus propias manos, que le tuerce el cuello a las gallinas” (60). En otras palabras, que lo cotidiano realmente parezca cotidiano.

Número seis: no personalices demasiado la novela y pasa de las trampas de *Lolita*. La novela que menciona es *Amargura*, y ni siquiera le da una oportunidad. Le basta con mirar en la portada “a una muchacha en uniforme escolar, para imaginarse el contenido”. “Otro más, se dice, otro escritor que acaba dando clases en una universidad gringa y luego le da por relatar sus amoríos con las alumnas” (120). Y narra la historia imaginada de uno de estos casos concluyendo que al leer una de estas historias las has leído todas.

Número siete: nunca cites una película como referencia de una descripción. “James le sonrió como Peter O’Donohue en *El valle de las gaviotas*, la cual Mary Ann había visto diez veces en la enorme pantalla del cine de la calle ocho ¿Y yo cómo voy a imaginarme esa sonrisa? exclamó Lucio, que tenía años de no pararse en una sala de cine” (130), para él quien te manda a ver una película en lugar de encontrar la descripción precisa no merece llamarse escritor.

Número ocho: Haz uso del silencio elocuente ya que el buen escritor “distingue en qué momentos la imaginación es más brillante que los hechos; el deseo más intenso que el placer; la

duda más opresiva que la evidencia” (147). Si bien para Lucio la descripción precisa es fundamental, también es importante dejar al lector con una duda y permitirle llenar con su invención los vacíos que el autor está obligado a generar. Lucio parece decir, no le entregues todo a tu lector y si es necesario, cierra la puerta del cuarto en el momento de la unión de los amantes.

Número nueve: Contra el final feliz: Lucio se postula si no a favor de la literatura cruda al menos sí, de la realista, y por lo tanto censura toda novela que pretenda agradar a los lectores con una fácil resolución. Es por ello que condena a las novelas en que “se alivia el tuberculoso y se redime el alcohólico y el escritor recibe premios tan inmerecidos como todos los premios” (142).

Número diez: No te tomes demasiado en serio. La mejor recomendación de todas es quizá este postulado, ya que no lo hace directamente Lucio sino indirectamente Toscana. Como se ha comentado, todas las novelas mencionadas son ficticias y por lo tanto también lo son sus supuestos defectos o cualidades; sin embargo, de entre todas hay una que sí existe y es *Santa María del Circo*, novela del propio autor David Toscana, esta novela, no es de sorprender, es censurada, pero no es Lucio quien la condena sino la madre de Anamari, la niña encontrada muerta en el fondo del pozo, pues resulta que esta mujer es tan ávida lectora como Lucio.

El hecho de que el autor condene en una de sus obras a la otra, habla ya de un sentido del humor del que ni siquiera él mismo escapa, pero también esta condena hacia su propia obra pareciera decir que no hay que tomarse demasiado en serio.

Por otra parte, y aquí paso a una parte escabrosa del texto, el hecho de que sea la mujer quien condena la novela es de crucial importancia, pues hasta aquí, además de dar un decálogo del novelista, Lucio ha diferenciado, como en el pasado Cortázar lo hizo con el lector, al escritor hembra del escritor macho, constantemente afirma que las mujeres y los hombres escriben diferente, y que en las novelas, por ejemplo, “las niñas se hicieron para desearse, ultrajarse o

asesinarse” pero inmediatamente agrega “Claro que hablo de las novelas escritas por hombres; las escritoras hacen crecer a las niñas y las ponen a sufrir del corazón” (30). Lo cual a Lucio le parece un desperdicio de papel e incluso comenta en algún momento hablando de los autores con final feliz “Todos buscan el final feliz, la cara sonriente, romper con el destino natural, evitar la tragedia: persiguen lo banal y desabrido, lo ligero y mujeril: se rehúsan a hacer literatura” (109). Lo mujeril por supuesto, siguiendo la escala de valores de Lucio, es lo sentimental, ya que “Lucio sabe que a las mujeres les cuesta leer sin moral, sin solidarizarse con las de su género” (108). Sin embargo, nuevamente, de entre todas las novelas la única que es real ha sido condenada por una mujer que la ha llamado “un melodrama sobre enanos y mujeres barbudas” (108), mujer que además de sentimental y mujeril no tiene nada pues ha aceptado con clarividencia estoica la muerte de su hija e incluso ha decidido no buscar más al culpable.

La mujer que aparece en esta historia contradice el concepto casi misógino de Lucio, pues mientras éste sólo ve en la mujer un objeto de deseo físico, ésta se le revela como un oasis de placer intelectual al poder compartir con ella muchas de las lecturas que ambos han hecho por separado, una de estas lecturas por cierto, es *La muerte de Babette*, novela que de acuerdo a ambos describe en otro tiempo y otro país la misma muerte de Anamari.

En este punto habrá que plantearse nuevamente quién es Lucio: un lector voraz que prefiere el realismo en la literatura y que pretende resolver un crimen a través de ella. Lucio leyó para el teniente de policía una historia titulada *Ciudad sin niños*, en la que un viejo todas las noches saca en una carreta montes de tierra aparentemente sin ningún sentido, mientras que al mismo tiempo los niños del pueblo comienzan a desaparecer, esta lectura sin ninguna explicación convence al teniente que Melquisedec, el encargado de traer agua al pueblo en su carreta, es el culpable de la muerte de Anamari-Babette. A lo largo de la lectura por las indagaciones que

Remigio, hijo de Lucio, lleva a cabo, el lector está convencido de que Melquisedec no es el asesino “porque a esas alturas a Remigio ya no le cabe duda: Melquisedec nada tiene que ver con el asunto de Babette; de lo contrario ya lo habrían hecho hablar del pozo de agua en casa de Remigio” (112), pero Lucio no se inmuta ni aun cuando sabe que Melquisedec ha muerto torturado sin realmente confesar. Lucio en realidad es un hombre sin escrúpulos para quien el fin justifica los medios y así declara que la muerte de Anamari ha traído cosas buenas, por ejemplo, el acercamiento entre él y su hijo Remigio gracias a la presunta culpabilidad de Melquisedec que exonera a Remigio de toda duda, y por otra parte, la presencia de una mujer muy diferente a las del pueblo, con la que puede conversar de su gran pasión, la literatura. Esta imagen de Lucio nos hará cuestionarnos nuevamente todo lo que Lucio hace y lo que dice, y más aún, nos hará releer el texto para buscar la cita en que Lucio describe la niña a Remigio como si ya la conociera “... entonces sí estás en problemas porque la niña debe tener los ojos claros y un lunar en la mejilla izquierda... Remigio se acerca, no recuerda haberle mencionado eso”. Lucio, el que demanda realismo absoluto en la literatura ¿será capaz de matar? Después de todo, los finales felices son de corte mujeril. Lucio demanda tal realismo de la literatura que para demostrarle a Remigio que los escritores no saben describir la muerte, lo obliga a sacrificar a un chivo, de frente, con una cuchillada en el esternón y mirándolo a los ojos, y le pregunta ¿qué has visto en los ojos del animal? a lo que Remigio contesta: vergüenza. Lucio dice haber aprendido esto con la muerte de su mujer quien prefirió morir agonizando en casa por la picadura de alacrán que exponerse a la vergüenza de salir a la calle a buscar a su marido para que las vecinas la vieran agonizar, pero ya plantada la semilla de la duda resulta válido preguntarse ¿será Lucio el asesino de Anamari? La respuesta a esta interrogante realmente no existe, pero queda como certeza la constante búsqueda que Lucio hace de Herlinda con quien se casó “cuando ella era casi una niña y le pidió que no se

ocupara en labores pesadas ni se asoleara más de la cuenta, había que impedir que se convirtiera en una de esas señoras de Icamole”. Cansado de no encontrarla, finalmente, hacia el final de la historia, un día decide recortar palabras de una novela y armar con ellas las frases que le devolverán a Herlinda: “El párpado derecho le temblaba mientras dormía. Herlinda cayó de la silla en que se había parado para remover la telaraña en un rincón; y Esa mañana prefirió quedarse en cama” (180). Estas frases tan cotidianas le devuelven a Herlinda y de repente se le ve en la calle camino a casa de Remigio, su hijo, del brazo de ella, no cabe duda, por fin Lucio ha enloquecido, irónicamente, cansado de las novelas realistas, de finales tristes y definitivos, ha decidido crearse su final feliz y mujeril en el que Herlinda sigue viva y él ya no tendrá que necesitar de los repuestos encontrados en las protagonistas literarias.

Contra la noche sin cuerpo, de Octavio Paz

Contra la noche sin cuerpo
 se desgarran y se abrazan
 la pena sola.

Negro pensar y encendida semilla
 pena de fuego amargo y aguadulce
 la pena en guerra.

Claridad de latidos secretos
 planta de talle transparente
 vela la pena.

Calla en el día canta en la noche

habla conmigo y habla sola

alegre pena.

Ojos de sed pechos de sal

entra en mi cama y entra en mi sueño

amarga pena.

Bebe mi sangre la pena pájaro

puebla la espera mata la noche

la pena viva.

Sortija de la ausencia

girasol de la espera y amor en vela

torre de pena.

Contra la noche la sed y la ausencia

gran puñado de vida

fuelle de pena.

ANEXO 3

Novelas ficticias en *El último lector*

Amargura. pp.124, 125.

Andrade Berenguer, Ricardo. *La verdad sobre los amantes*. pp. 46-47, 79, 181, 150, 182.

La Batalla de Icamole. pp. 37, 38, 67-69, 119-120.

Batallas nocturnas. p. 136.

Biblia. pp. 120, 133-136.

Calcetas rosas. pp. 30, 63.

El canto del olvidado. p.136.

La charca. p.136.

Cuidado integral de los chivos. pp. 92-94.

Dos gramos de inocencia. p.136.

Especios de vida. p.60.

Éxodo. pp. 53-54, 178.

La frontera negra. p. 102.

Haslinger, Klaus. *Los peces de la tierra*. pp. 33-35, 71, 72, 119, 120, 183.

La hija del telegrafista. pp. 27-30, 63, 73.

El hijo del cacique. p.108.

El hombre de cristal. p. 188.

El hospicio de los inocentes. p.30.

La húngara y el ciego. p. 136.

Laffitte, Pierre. *La muerte de Babette*. pp. 29, 31, 38, 39, 52, 57, 62, 72, 76, 79, 87, 90, 95, 105, 108, 112, 117, 120, 127, 130, 131, 136, 143, 145, 151, 161, 167, 174, 175, 180, 182, 183.

_____. *La muerte de don Porfirio*. pp. 129-132, 141, 142, 149-151.

Lanzagorta, Héctor. *Coplas guadalupanas*. pp. 88, 120.

Las leyes de la sangre. pp. 99-102, 113, 171-174.

Lucarelli, Paolo. *Ciudad sin niños*. pp. 30, 60-64, 164, 181, 182, 190.

Mac Allister, Brian. *El color del cielo*. pp. 15-17, 137, 138, 182.

Montes, Pedro. *La carta a Evangelina*. pp. 68-70, 88-90, 120, 129, 133, 141, 182.

La muerte de Herlinda. pp. 91-94, 158, 190.

Nostalgia de tu imagen. p. 136.

Ojos insomnes. p.46.

El pan de cada día. pp. 152-154, 177, 178, 182.

Pankin, Igor. *Las nieves azules*. pp. 125-127, 178, 182, 185, 186.

El paraíso de Yoshikazu. pp. 120, 121, 148.

La parcela prometida. pp. 106-107.

Pater noster. p. 165.

Los peces de la tierra. pp. 33-36, 71.

Rebeca por las tardes. pp.76, 92, 188, 189.

Santín, Alberto. *El manzano*. pp. 39-41, 49-52, 72, 144, 165-166, 182, 190.

Santa María del Circo. p.108.

La tentación creadora. pp. 17-18.

Testimonio de un soldado. p.117.

Traición. p.132.

La tuberculosis. pp. 166, 179-180.

El último lector. p. 190.

La ventana clausurada. p. 60.

Ventura, Jordi. *El otoño en Madrid.* pp. 25-27, 107.

La vida en el campo de patatas. pp. 138, 139.

Vidas ocultas. pp. 107, 108.