



**BENEMÉRITA**  
**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA**  

---

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**COLEGIO DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA**

**ESTRUCTURA NARRATIVA E**  
**INTERTEXTUALIDAD EN *EL ÚLTIMO LECTOR* DE**  
**DAVID TOSCANO**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE**  
**LICENCIADO EN LINGÜÍSTICA**  
**Y LITERATURA HISPÁNICA**

**PRESENTA**  
**JUAN ARTURO ROMERO MENESES**

**DIRECTORA DE TESIS**  
**MTRA. ALMA GUADALUPE CORONA PÉREZ**

**Puebla, Pue., Abril de 2014**

*¿Qué sabe uno sobre la vida?  
Nada que sea real.*  
**Sándor Marai**

*I'm the little jew  
who wrote the Bible  
I've seen the nations rise and fall  
I've heard their stories, heard them all  
but love's the only engine of survival*  
**Leonard Cohen**

*Los libros son como los espejos,  
solamente se ve en ellos lo que uno ya trae dentro.*  
**Carlos Ruiz Zafón**

*Temos, todos que vivemos,  
Uma vida que é vivida  
E outra vida que é pensada,  
E a única vida que temos  
É essa que é dividida  
Entre a verdadeira e a errada.*  
**Fernando Pessoa**

# Índice

Introducción.....	5
Capítulo I. Metodología .....	8
I.1. Propuesta teórica de Genette .....	8
I.1.1. El tiempo del relato .....	10
I.1.2. El modo del relato .....	14
I.1.3. La voz del relato.....	15
I.2. Motiv o <i>leitmotiv</i> .....	20
I.3. Intertextualidad.....	21
I.3.1. Orígenes de la intertextualidad .....	22
I.3.2. Bajtin.....	23
I.3.3. Kristeva.....	25
Capítulo II. <i>El último lector</i> de David Toscana.....	28
II. 1. Una mirada a la “literatura del norte”.....	28
II.2. Biografía de David Toscana.....	31
II. 3 La inverosimilitud de la vida .....	34
II.4. Aspectos descriptivos de la novela .....	39
II.4.1. Número de capítulos en la novela.....	41
II.4.2 Escenario.....	41
II.4.3. Referente histórico.....	42
II.4.4. Temática .....	43
Capítulo III. Aplicación del modelo propuesto por Genette en la novela de Toscana .....	44
III.1. Breve fundamentación teórica.....	44
III.2. Aplicación del método de análisis.....	45
III. 2. 1. Tiempo narrativo .....	46
III. 2. 2. Modo narrativo .....	68
III. 2. 3. Voz narrativa.....	70
III. 3. Intertextualidad.....	75

III.3.1. El juego del narrador.....	75
III.3.2. Alusión .....	79
III.3.3. Polifonia .....	91
Conclusiones.....	94
Bibliografía .....	97

## Introducción

La narratología se puede entender como el estudio de los discursos narrativos; no sólo se ocupa de los discursos literarios, sino de todos aquellos discursos que posean una estructura narrativa definida, que van desde una novela hasta una nota periodística. Es decir, la narratología se ocupa de manifestaciones discursivas cuyos elementos tienen cierta estructura que cumpla con estas características.

El discurso literario puede ser abordado desde varios puntos de vista para caracterizar sus propiedades o averiguar cómo funcionan los distintos textos que fundamentan ese discurso. Precisamente, una reflexión en torno a lo que podemos entender como texto y más aún, texto literario, nos da la base para abordar el estudio elegido con mayor precisión. De este modo también existen muchas perspectivas para acercarse a la noción de texto, entendido como toda producción verbal, oral o escrita que posee un mensaje.

La finalidad de este trabajo de investigación es realizar un análisis pertinente para los investigadores del tema, en torno a la estructura narrativa y la intertextualidad que se presenta en la novela del autor mexicano David Toscana, titulada *El último lector* (2001).

La novela recrea un mundo que es tanto real como ficticio, donde la voz en primera persona puede ser tanto la del propio escritor como la de un narrador *creado*. Toscana introduce una historia común (el asesinato de una niña), para

que sus personajes lean, crean, inventen otras historias, la intertextualidad estará presente en esta obra, el misterio también, ya que muchas de las obras que el libro menciona no existen, y la comparación que realiza en una obra particular *La muerte de Babette* servirá como un vínculo importante entre el narrador y el personaje. Toscana ficcionaliza o representa a través de un personaje un suceso real. Es decir, a partir de los narradores y de la focalización se construye todo el tiempo metadiégesis sobre la diégesis, y esto la hace rica en posibilidades de interpretación, debido a que está construida con una base narratológica bien definida.

La intención fue realizar una tesis con tres capítulos, con una parte introductoria, conclusiones y la bibliografía consultada o revisada para efectos de este trabajo.

En el primer apartado se desarrolló la metodología utilizada para el análisis de la novela, explicando el método de análisis de estructura narrativa que propone Gerard Genette, así como las diferentes definiciones sobre el *leitmotiv*, finalmente se realizó una revisión histórica sobre el tema intertextual que en últimas fechas, ha sido un tema latente entre los investigadores de literatura comparada.

En el segundo capítulo se enfocó en el estudio del autor y la obra. La intención fue mostrar las principales características del movimiento literario conocido como “literatura del norte”, los escritores que la conforman y los temas que son abordados constantemente por esos autores. Así mismo, se consideró indispensable tener un panorama general sobre la temática del autor, el estilo y las

formas de construcción de su novela; es por eso que la tarea a realizar fue una investigación biográfica sobre David Toscana –lo que sirvió para el tercer apartado, ya que algunas temáticas de sus autores preferidos se verán claramente expuestas en los libros que menciona–, así como la reseña del *El último lector* y presentar los aspectos descriptivos que fueron de utilidad para realizar el análisis desarrollado posteriormente.

Para finalizar, se definió la estructura narrativa de *El último lector* (2001) mediante el análisis que propone Genette en tres apartados conocidos como: el tiempo, el modo y la voz; precisando los temas de niveles narrativos, los narradores y la estructura de la novela. Además, se revisaron los antecedentes de la intertextualidad literaria, cómo a lo largo del tiempo se ha estudiado dicho fenómeno, sus alcances y restricciones. Se analizó la novela para encontrar elementos intertextuales que prevalezcan en la misma, tratando de definir qué tipo de elemento intertextual opera y cómo se relaciona con el resto del texto, de este modo, encontramos una delimitación en cuanto al espacio y el tiempo que tiene esa narración en la novela. Una vez teniendo el análisis de la estructura narrativa y los elementos intertextuales que operan, podremos llegar a establecer un criterio de cómo funcionan.

## Capítulo I. Metodología

Lo narrativo ha tenido suma importancia en los últimos años, no sólo en el campo cultural sino en el social; desde el siglo pasado, diferentes teóricos han intentado formular una metodología que cubra todos los parámetros que un análisis necesita. Nombres como: Barthes, Bremond, Levi-Straus, Köngas-Maranda, Propp, Keyser, etc., son los más representativos, sin embargo, la propuesta teórica de Gerard Genette es una de las más completas, accesibles y profundas en el ámbito narratológico.

### I.1. Propuesta teórica de Genette

Genette, en su libro *Figures III* (1992), opina que la palabra “relato” ha caído en generalización y que se ha utilizado para definir muchas cosas, es por eso que considera necesario realizar una división que precise y distinga las marcas del texto narrativo. En primer lugar denominará “relato” o “discurso narrativo”, al enunciado narrativo (oral o escrito) que relate una serie de acontecimientos o eventos, es decir, aquello que se cuenta, por lo que llamará “historia” o “diegésis” a la sucesión de acontecimientos que el mismo “relato” narra, en otras palabras, la forma que utiliza el narrador para contar la historia; por último, denominará “narración” o “enunciación”, al acto de narrar tomado en sí mismo.

Para distinguir estos tres aspectos se recurre al tiempo que lo rige, y así Genette coloca el ejemplo de *La Odisea*. Si hablamos del tiempo de la “historia”,



nos referiremos al orden real de las cosas: Ulises parte a la guerra de Troya y le toma veinte años regresar a su hogar; el tiempo del “relato” dependerá del orden que el narrador quiera darle, en *La Odisea* se cuenta sobre la guerra de Troya cuando ésta ya ha terminado y Ulises regresa a casa; en el último nivel depende la percepción o nivel de experiencia que tenga el lector ya que no será lo mismo leer *La Odisea* cuando se es joven a cuando se tiene una edad madura, ya que en este apartado se exige un nivel reflexivo.

Realizando una analogía entre el relato y el verbo, Genette propone que para estudiar el relato se distinga, al igual que los verbos, en: “tiempo”, “modo” y “voz”, ya que todo relato es una expansión literaria de una forma verbal.

Respecto al tiempo, debe hacerse una división entre el “tiempo del relato” y el “tiempo de la historia”. Este último se caracteriza por pertenecer a un tiempo real donde suceden los eventos, mientras que el “tiempo del relato”, es el orden que el narrador utiliza para contar dichos acontecimientos; para estudiar el tiempo se debe analizar las relaciones que existen entre ambos tiempos. Los desfases temporales afectan el orden, los cuales se conocen como anacronías, a la duración, algunas anacronías y anisocronías, y a la frecuencia, que son de cuatro tipos.

El modo del relato es la forma que utiliza el narrador para presentar lo narrado, la manera de presentar y regular la información que se otorga al lector. Existen dos modos básicos: la distancia de la que se desprende el *showing*

(mostrar lo que pasa) y el *telling* (contar lo que pasa) y la perspectiva que, en la clasificación de Genette, podrá ser interna, externa o de focalización cero.

Por último, la voz o persona de un relato, en esta clasificación, se concentra en cómo el relato se encuentra implicado en la “narración entendida como acto de narrar tomado en sí mismo”. Se realiza la división entre los protagonistas de la narración, la persona que narra y el destinatario, que puede ser real o virtual.

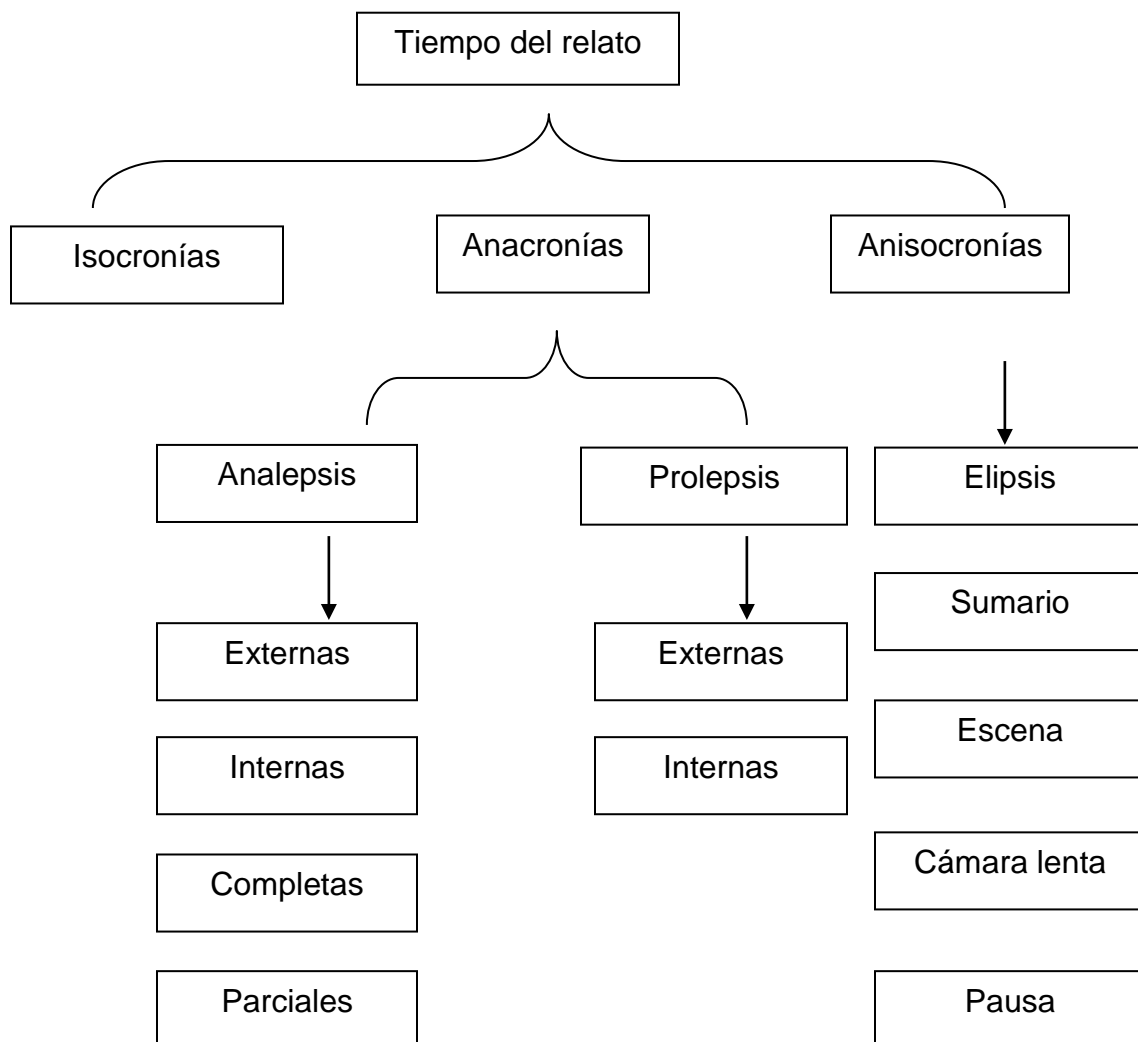
Estudiar la voz es analizar las relaciones temporales: ulterioridad, anterioridad, simultaneidad o intercalación, entre la narración y la historia; los niveles narrativos: extradiegético, intradiegético y metadiegético; la posición que asume el narrador en función de la narración: extradiegético o intradiegético o en relación con la historia: heterodiegético y homodiegético, y las funciones del narrador: de control, comunicación, testimonial o ideológica.

### I.1.1. El tiempo del relato

Como se explicó anteriormente, no es lo mismo el tiempo de la historia que el tiempo del relato. Genette distingue relaciones de isocronía, o igualdad temporal y relaciones de anacronía, es decir, desfase temporal.

La isocronía intenta reproducir fielmente lo que se está viviendo con lo que se cuenta, por ejemplo, una obra de teatro o un monólogo interior. Es muy difícil que se sigan relaciones de isocronía en el relato. En contraste, las anacronías se distinguen por la constante variación de tiempo entre la historia y el relato; pueden recurrir a eventos del pasado, llamadas analepsis, o acontecimientos que

sucedrán posteriormente (prolepsis); éstas se pueden clasificar según el alcance, es decir, la distancia que muestran respecto al presente narrativo, o según la duración. Genette también le da una importancia a las anisocronías, es decir la velocidad de un relato conforme al tiempo de la historia. Los cinco tiempos narrativos son: la elipsis, el sumario, la escena, la cámara lenta y la pausa. He aquí la distinción:



Comencemos explicando las analepsis:

- a) Externas: El relato va hacia atrás en un acontecimiento que no tiene nada que ver con la historia principal.
- b) Internas: El relato va hacia atrás en un acontecimiento que tiene relación con la historia principal.
- c) Parciales: El relato va hacia atrás y termina en elipsis. No se cuenta completamente lo que sucedió, realiza cortes para agilizar la narración.
- d) Completas: El relato va hacia atrás y cuenta todo lo que sucede hasta el momento de iniciar el relato.

En el caso de las prolepsis, sólo existen dos tipos:

- a) Externas: El relato irá hacia adelante en un evento importante para la historia principal.
- b) Internas: El relato irá hacia adelante contando un evento que posee nula importancia a la historia principal.

Por último, las anisocronías. El grado 0 de referencia mostrará un relato de velocidad constante, sin aceleración o freno. En relación con la velocidad se establecen los siguientes puntos.

- a) Elipsis: Denominado relato cero, pues no se cuenta nada y el tiempo de la historia es “n” pues algo sucede. De ahí la fórmula:

$$TR < \infty TH$$

Tiempo del relato es infinitamente más pequeño que el tiempo de la historia

- b) Pausa: Lentitud infinita, el tiempo del relato es “n” mientras que el de la diegésis es cero. La fórmula es:

$$TR > \infty TH$$

Tiempo del relato es infinitamente mayor que el tiempo de la historia

- c) Escena: Pretende crear una igualdad entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia. Es decir:

$$TR = TH$$

Tiempo del relato es igual al tiempo de la historia.

- d) Sumario: Tiene una infinidad de velocidades, comprendidas entre la elipsis y la escena El tiempo del relato es “n”, mientras que el de la diegésis es un “n” menor que el del relato. Queda de esta manera:

$$TR < TH$$

Tiempo del relato es inferior al tiempo de la historia.

e) Cámara lenta: Al igual que el sumario posee una infinitud de velocidades pero ésta se refiere a la escena y a la pausa. Genette no la incluye dentro de las cuatro características principales, pero es importante considerarla. Su fórmula es:

$$TR > TH$$

Tiempo del relato es mayor que el tiempo de la historia.

### I.1.2. El modo del relato

En este apartado, Genette asegura que el modo fundamental del relato es el indicativo o afirmativo, ya que la función principal del relato es afirmar que han sucedido ciertos eventos, no importando si pertenecen a un mundo real o ficticio. El “modo” designa con mayor o menor intensidad la cosa de la que se habla, asimismo expresa los diferentes puntos de vista desde la que se observa.

Dos son los principios básicos que distinguen al modo: la distancia y la perspectiva, que se puede ejemplificar con un cuadro: la distancia es la precisión que nos separa de él, mientras que la perspectiva es la posición que se asume frente al cuadro, la cual puede ser parcial o total.

Genette comienza analizando la distancia, misma que divide en dos modos: el relato de acontecimientos y el relato de palabras.

El primero se refiere a la transcripción de la realidad no verbal en materia verbal, así también, la ausencia o presencia del narrador y la cantidad de información que se presenta, de ahí que se divida en:

- a) La imitación, mimésis o *showing*: Donde el narrador muestra la historia como si se presentará naturalmente, asumiendo una distancia considerable respecto al relato. El narrador cede la palabra a los personajes, la narración suele ser más inmediata y desordenada, se crea una ilusión de cercanía.
- b) La narración, diegésis o *telling*: El narrador interviene constantemente y el tipo de narración suele ser más mediata y condensada, suele considerarse más distante.

Es importante señalar que en el relato de acontecimientos, el *showing* en estado puro no existe, a menos, que se trate de palabras pronunciadas, todos los relatos deben tener un narrador.

El relato de palabras comprende tres bloques:

- a) Discurso narrativizado
- b) Discurso traspuesto
- c) Discurso restituido o citado

### I.1.3. La voz del relato

Para comenzar con la voz, es necesario conocer las características principales de su “narración”, lo que Genette llamará “enunciación”. Gracias a un par de preguntas se puede llegar a distinguirlas, éstas son: ¿quién la enuncia? y ¿cuáles

son las circunstancias o medios, es decir, dónde y cuándo se enuncia? En la primera pregunta hace referencia a la “persona”, es decir, a la relación que guarda el narrador con la historia que cuenta; la siguiente pregunta se refiere al “nivel narrativo”, en otras palabras, la situación en relación con la historia donde el narrador cuenta esa misma historia; la última se refiere al “tiempo de la enunciación”, esto es, el momento desde el cual se narra la historia; en esta última, distinguimos cuatro posiciones básicas:

- a) **Ulterioridad:** La narración se encuentra en pasado, los verbos se encuentran en pretérito, la historia ya ha finalizado.
- b) **Anterioridad:** Se encuentra en relatos proféticos o en sueños donde los eventos se darán en el futuro.
- c) **Simultánea:** La historia se desarrolla en este mismo momento, la posición temporal de la voz es simultánea con la acción, los tiempos verbales se encuentran en presente.
- d) **Intercalada:** La narración se encuentra fragmentada y se va colocando en diferentes momentos de la acción, normalmente esta posición se encuentra en diarios o epístolas.

Es necesario aclarar que se debe hacer una distinción entre la enunciación, cuyo sujeto es el narrador, y la escritura cuyo sujeto es el escritor; a su vez, la distinción entre el “lector virtual”, que Genette llamará “narratario”, y el “lector real del relato”. El virtual es aquella persona que el narrador tiene en mente cuando



habla, mientras que el “lector real”, corresponde a cada una de las personas reales que leen el libro.

Los “niveles narrativos”, como explicamos anteriormente, son las relaciones que narrador mantiene con la historia que cuenta, son tres las relaciones:

- a) Extradiegéticas. Donde el narrador es alguien externo a la historia que narra.
- b) Diegéticas o Intradiegéticas. El narrador es interno a la historia que narra.
- c) Metadiegéticas. Dentro de la historia el narrador se convierte en un personaje que cuenta una historia completamente diferente al marco principal.

Genette hace hincapié en que no se debe confundir el carácter extradiegético con la existencia de un autor real, a su vez, tampoco se debe confundir el nivel diegético de un narrador con su existencia como personaje ficticio, todo guarda un carácter de identidad y así debe ser analizado.

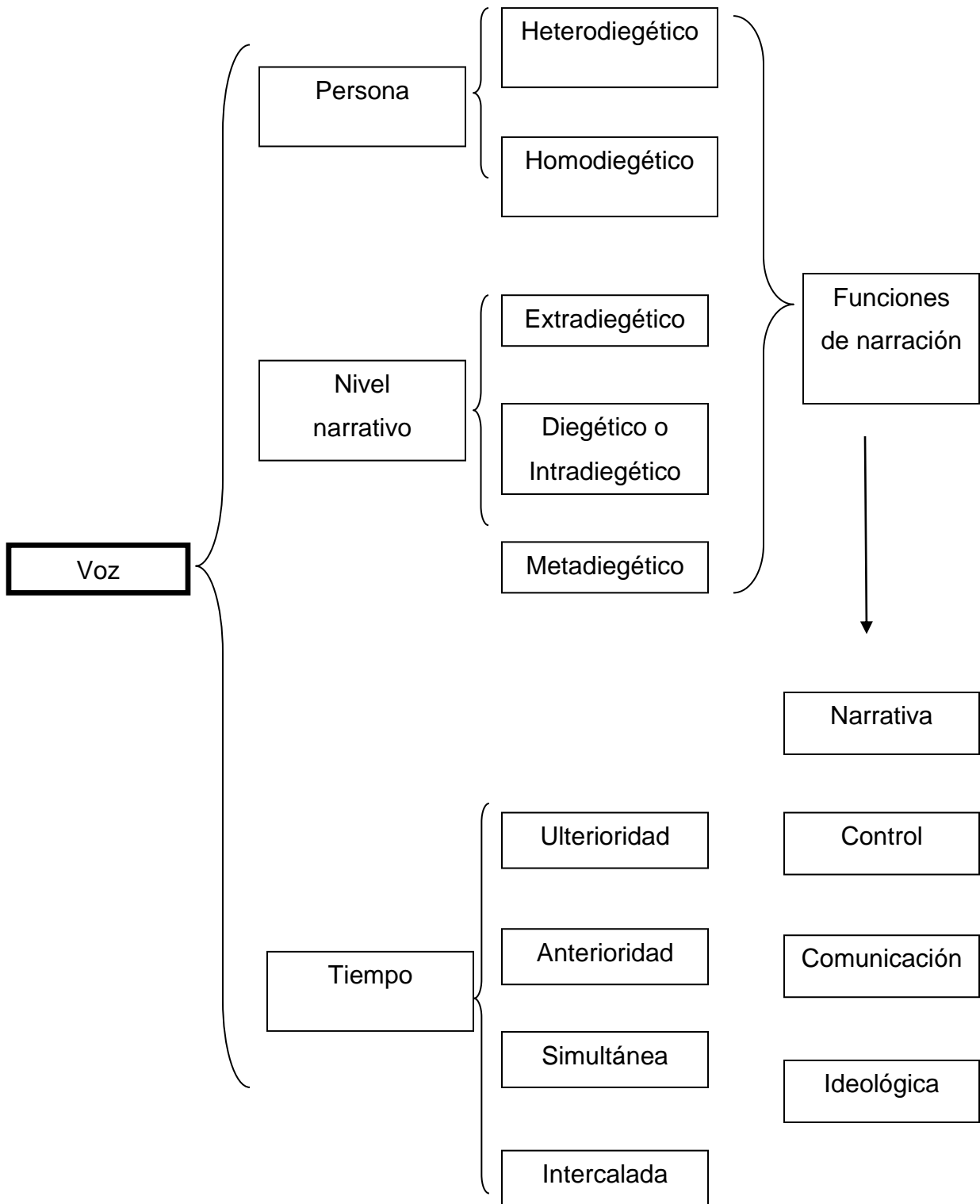
Otro aspecto importante en la voz es la “persona”, es decir, la relación del narrador con la historia que cuenta. Se distinguen dos tipos en función a la actitud narrativa: el narrador heterodiegético y el narrador homodiegético. El primero se encuentra ajeno a la historia que cuenta, no es el caso del otro narrador, pues éste narra un evento que le ha sucedido. Se puede combinar este tipo de narradores con las diferentes categorías que existen en el “nivel narrativo”, dado como resultado cuatro aspectos narrativos básicos:

- a) Narrador extradiegético-heterodiégetico: Un narrador en primer grado que no tiene nada que ver con la historia que narra, ya que el protagonista cuenta su propia historia. Ej. *La Odisea*.
- b) Narrador extradiegético-homodiegético: Narrada en primer grado, donde el narrador está implicado de forma directa con la historia. Ej. Las autobiografías donde la relación entre el protagonista y el narrador es muy estrecha.
- c) Narrador intradiegético-heterodiegético: Un narrador que se encuentra en la historia que a su vez, narra historias donde él está ausente. Ej. Scherezada en *Las mil y una noches*.
- d) Narrador intradiegético-homodiegético: Genette ejemplifica este narrador con Odiseo en los cantos IX y XII, un narrador en segundo plano que narra su propia historia.

Por último, se estudia las funciones de la narración, esto quiere decir el objetivo con el cual el narrador está contando la historia. Se dividen en cuatro tipos principales:

- a) Función narrativa: Simplemente es contar la historia.
- b) Función del control: Donde el narrador le da importancia a relatos o partes de relato para develar la organización interna.
- c) Función de comunicación: El narrador y el narratario mantienen un diálogo a través del texto.

d) Función ideológica: Mediante herramientas didácticas, el narrador realiza justificaciones de la historia que está narrando.



## I.2. Motiv o *leitmotiv*

El término se origina de la lengua alemana *leiten*, que quiere decir, guiar o dirigir, y *motiv*, que significa motivo. Se define como un concepto musical, una melodía que se repite en una obra con diversas formas a lo largo de una composición. No es exclusivo, pues se ha extendido a otras áreas como el cine, la literatura o artes plásticas. Generalmente el leitmotiv se utiliza como elemento decorativo y puede simbolizar a una persona, objeto, idea o un sentimiento. Tomachevski, en su libro *Teoría de la literatura* (Tomachevski, 1982: 185-186), define motivo como la unidad temática no divisible, es decir, la unidad temática mínima, la cual coincide con la proposición. El motivo es una unidad que resulta únicamente de la observación que se da a través del análisis del texto, de una doble lectura, tomando en cuenta dos aspectos fundamentales: la sintáctica y la semántica. La primera en función de cómo se ve la proposición, es decir, las relaciones que establece tanto en la frecuencia como en el encadenamiento; la segunda, es a través, de las relaciones que mantiene en su semejanza o en su contraposición que establece con otras unidades ya sean próximas o distantes.

En el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de Angelo Marchese (2000), define leitmotiv como el motivo recurrente en el discurso con las mismas palabras, y modifica su función y significación al combinarse con otros motivos.

Claude Bremond en su libro *Comment concevoir un index des motifs* (1980), explica que es necesario que se haga una distinción entre función y motivo. El motivo determina específicamente los elementos de la proposición

narrativa, y la función realiza una abstracción que concierne a todos aquellos que están involucrados en el texto; Bremond propone una serie de preguntas para identificar los motivos, tales cuestionamientos eran: ¿en qué ocasión?, ¿quién?, ¿emprende hacer qué?, ¿a quién?, ¿por qué medio?, ¿con qué resultado? (éxito o fracaso), ¿con qué consecuencias ulteriores para quién?

En conclusión, el motivo es aquella mínima construcción que posee elementos que se hallan unidos por una idea o tema común.

### I.3. Intertextualidad

*La palabra "texto" procede del latín texere, que significa "tejer".  
De lo que se deduce que el texto es, en primera instancia,  
un tejido de palabras.  
Amelie Nothomb*

Todo producto cultural está considerado como texto, es decir, como una red de elementos que se relacionan entre sí. Las reglas que determinan la naturaleza de ese tejido se conocen intertextualidad, también puede definirse como la relación de reciprocidad que existe en diferentes textos o el hecho de que algunos textos sean reconocidos con arreglo a su dependencia de otros textos relevantes.

Desde el enfoque lingüístico, la intertextualidad es una de las dimensiones posibles del enunciado, por lo tanto, puede reducirse a recursos como la citación, la mención y la alusión.

Aunque el tema es demasiado amplio, aquí nos limitamos a tres teóricos principales: Mijail Bajtin, Julia Kristeva y Gerard Genette, ya que han sido piezas fundamentales en el desarrollo de la intertextualidad.

### I.3.1. Orígenes de la intertextualidad

Aunque el siglo XX ha sido uno de los más prolíficos en cuanto a ensayos sobre intertextualidad se refiere, también ha causado una serie de conflictos y problemas con algunos estudiosos.

En el principio, compartía el término con la palabra *influencia*, por ejemplo, Sklovski habla de influencia al mencionar las veces que Tolstoi cita a Sterne; es Barthes, en 1969, quien explica la diferencia, pues la intertextualidad es un fenómeno que además de referirse a temas pasados también puede señalar temas futuros, acto que no sólo renueva, sino que enriquece cualquier influencia. González (1994) opina al respecto:

La hoy llamada “intertextualidad” se conocía antes por diversos nombres, que venían a significar distintos aspectos de este hecho: rasgo de estilo, de escuela o de generación; fuentes, influencias, préstamos literarios o – en su forma degradante – plagios.

También muchos investigadores concibieron a la intertextualidad como un hecho negativo, para ellos era una forma de plagiar otros textos con toda libertad, una acto desdeñable que no tenía otro fin que terminar con cualquier punto creativo. Sánchez Santiago (1999:188) opinaba que la intertextualidad era un amasijo de citas, en algunos casos, muy difíciles de encontrar, y aquellos que la

utilizaban sólo querían presumir de un tema que desconocían, trayendo consigo un agotamiento creativo tanto de autores mayores como de menores.

Por otra parte, algunos teóricos afirman que la intertextualidad es una característica importante de la cultura contemporánea, imprescindible en un análisis literario. Bergoechea (1997: 1) define la intertextualidad como la relación de un texto con otros que le preceden. La interpretación del texto depende del conocimiento que se tenga de otros, la intertextualidad activa en el lector su conocimiento general, que tiene almacenado en su memoria. Umberto Eco opina que un escritor, antes de serlo, debe tener un bagaje literario, el cual influye de manera directa o indirecta en su texto.

El tema intertextual es muy amplio, por lo que aquí se da un enfoque histórico en base a dos estudiosos: Bajtin y Kristeva.

### I.3.2. Bajtin

La noción de intertextualidad es producto del pensamiento de Bajtin, que en un principio la denominó dialogismo. Fueron varias las novelas que Bajtin utilizó para conformar su teoría pero siempre tuvo como eje central las novelas de Dostoievski, donde estableció que el diálogo comienza donde inicia el pensamiento. Es decir, para este ruso el pensamiento humano tiene una naturaleza dialógica ya que se establecen relaciones con ideas de otros. Aún más, el término intertextual presupone la relación de dependencia que se da entre, por un lado, los modos de producción y recepción, y por el otro el conocimiento que

tengan los participantes de otros textos anteriores. De este modo, hay nociones que deben quedar claramente definidas y que la intertextualidad enfrenta como fenómenos que afectan su delimitación: la tipología textual y la alusión textual, entendida la primera como los distintos tipos de textos que la intertextualidad caracteriza (como los descriptivos, narrativos y argumentativos); la segunda noción la entendemos como la forma en que se hace referencia a los textos conocidos. Con lo anterior, se establece que el término intertextual es amplio, en el sentido que tiene múltiples implicaciones en el momento del análisis del discurso literario, especialmente en obras denominadas novelas.

En sus textos, Bajtin reflexionaba sobre el carácter dialógico que posee todo discurso. Todo emisor ha sido un receptor de otros textos, por lo tanto ha guardado en su memoria una gran producción de éstos, mismos que le servirán al producir un nuevo texto, basándose en los que ha leído. Con este proceso formaría un diálogo, por lo tanto el discurso no deja oír únicamente la voz del emisor, sino la mezcla de todas aquellas voces que se le superponen, las cuales conforman un diálogo entre sí, de tal manera que los enunciados se corresponden totalmente. El resultado de esta interacción son fenómenos como: la cita, el diálogo interior, la parodia o la ironía, que suponen una voz distinta a la del emisor.

Bajtin también estudia al individuo y la relación que guarda con la sociedad, pues para él es imposible separarlos. Aunque el individuo emplea el lenguaje de forma libre, está condicionado por las reglas del lenguaje o por factores espacio-temporales e históricos-sociales que están implicados en cualquier persona.



A su vez, Zavala (1989) destaca tres características principales de la teoría bajtiniana:

- a) La comunicación es un acto social basado en un intercambio; es decir la presencia efectiva del otro.
- b) La orientación social es también importante en el discurso literario.
- c) La narrativa es fundamentalmente dialógica o polifónica. Todas estas características son importantes para el concepto de intertextualidad.

### 1.3.3. Kristeva

A principios de los años 70, un grupo de estudiosos, integrantes del círculo de pensadores franceses difundieron la teoría bajtiniana fuera de la Unión Soviética. Una de las principales precursoras fue Julia Kristeva, quien propuso el término intertextualidad en 1967.

Kristeva considera a la intertextualidad como una extensión de la polifonía; como un fenómeno que mezcla lo propio con la influencia de textos anteriores, por lo tanto, rechaza el concepto de originalidad creativa o de propiedad individual, rebelándose ante el formalismo ruso, cuya opinión era consistente en que el texto podía existir como un conjunto autosuficiente. La define de la siguiente manera: “una relación de co-presencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro”.

Por lo tanto, según la teoría de Kristeva, se debían tomar en cuenta los siguientes puntos:

- a) El lenguaje poético ofrece una manera segunda de ser, ficticia, añadida, por decirlo así, al original de las palabras.
- b) Existe una correspondencia de los elementos entre sí, por pareja y por rima.
- c) Las leyes poéticas binarias llegan a transgredir las leyes de la gramática.
- d) Los elementos de la palabra-tema, inclusive una letra, se extenderían a todo lo largo del texto, o bien estarían acumulados en un pequeño espacio.

Muchos autores, entre ellos Bajtin, Barthes y la propia Kristeva, coincidían en que el autor recrea su vida mediante la experiencia de otros autores, es decir, mediante textos anteriores. Kristeva opinaba:

(...) todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble. (Kristeva, 1969: 85)

La lectura intertextual es una de las maneras que permiten al lector descubrir el significado del texto. Su presencia es fundamental; respecto a este punto, afirma:

“La palabra literaria” no es un punto (un sentido fijo), sino un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural anterior o actual.” (Kristeva, 1978: 188)

Por lo tanto, Kristeva observa en la intertextualidad una guía que orienta al lector al enfrentarse a un texto:

[...] un instrumento translingüístico que redistribuye el orden de la lengua, poniendo en relación un habla comunicativa que apunta a la información directa, con diferentes tipos de enunciados anteriores o sincrónicos. El texto es pues una productividad, lo que quiere decir: 1. Que su relación con la lengua en la que se sitúa es redistributiva (destrutivo-constructiva) (...); y 2. Que es una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto varios enunciados, tomados a otros textos, se cruzan y se neutralizan. (Kristeva, 1978: 147).

## Capítulo II. *El último lector* de David Toscana

### II. 1. Una mirada a la “literatura del norte”.

*Por qué piensan que hay un abismo entre la vida y el papel*  
David Toscana

¿Por qué el norte? ¿Qué significa vivir en la frontera? ¿Cuáles son los rasgos distintivos de un escritor del norte y cuál es su aportación a la literatura mexicana? Para responder a estas preguntas es necesario realizar una división entre el aspecto geográfico y el ambiente artístico.

La frontera es mucho más que una línea de separación, es un amasijo de características que diferencian esa región con la de sus vecinos: aspectos económicos, lingüísticos, culturales, políticos, sociales y religiosos. Los estados que colindan con la frontera, pertenecen a una zona que recoge adjetivos como agreste, violenta, desértica, o desolada; aunque esta concepción es un mito, ya que como lo explican Viviane Mahieux y Oswaldo Zavala en *El nomos del norte*, se dejan a un lado grandes avances tecnológicos o migratorios que operan en ese lugar:

Como si todo en el norte fuera un llano en llamas de extensión insondable, como si Monterrey no fuera el centro del capital industrial mexicano, como si el binomio Ciudad Juárez-El Paso no fuera el metroplex más insólito del hemisferio, el motivo central de esta falaz cadena de representaciones supone una frontera internacional con el país más poderoso del mundo, pero en medio de la nada. (Mahieux y Zavala, 2012: 9)

Este mito tiene un trasfondo histórico; tan sólo recordemos que las primeras civilizaciones que poblaron lo que hoy se conoce como México se asentaron en Mesoamérica, una zona geográfica con una abundancia de climas, recursos naturales, fauna y flora que les permitieron un desarrollo cultural, social y tecnológico. No fue el caso de los pobladores que se quedaron un poco más arriba del trópico de Cáncer, pues la escasez de lluvia era un problema, no podían sembrar y su principal fuente de alimentos era la recolección de plantas y la cacería de algunos animales.

La separación continúa, se sigue ubicando al centro de nuestro país como la principal fuente donde se desarrollan las artes, en este caso la literatura. Los principales escritores mexicanos han nacido en la antigua Mesoamérica, el norte se ha olvidado; “si en el norte no ocurre nada, no hay nada que contar”, esta frase es debatida por un grupo de escritores que buscan conformar la identidad de un lugar que se encuentra en un choque constante entre dos culturas: el centro urbano mexicano y el sur de los Estados Unidos.

Hace poco más de tres décadas se formó una vanguardia literaria conocida como *Literatura del Norte* o *Literatura del Desierto*. Entre los primeros escritores se encuentran: Jesús Gardea, Daniel Sada, Ricardo Elizondo Elizondo y Gerardo Cornejo; poco a poco se fueron integrando nuevos autores como: Luis Humberto Crosthwaite, Cristina Rivera Garza, Felipe Montes, Eduardo Antonio Parra, Pedro de Isla o David Toscana. Miguel Rodríguez Lozano, en su libro *Sin límites imaginarios. Antología de cuentos del norte de México* (2006), los denomina “escritores del norte”, ya que sus estados natales colindan con la frontera

norteamericana: Tamaulipas, Nuevo León, Coahuila, Chihuahua, Sonora y Baja California Norte. El objetivo de este grupo de escritores es renovar la literatura mexicana, que se ha visto estancada o monopolizada por escritores del centro de México. La temática de esta generación es mostrar la crisis de la modernidad, pues todos los ideales han fracasado; retratan ciudades del norte donde existe una estrecha relación entre la globalización y la pobreza, entre el desarrollo científico y el analfabetismo, la migración y la forma de gobierno que causa este desplazamiento. Si bien es cierto que muchas personas creen que el narcotráfico es un tema impredecible en la literatura del norte, Eduardo Antonio Parra, en su texto *Norte, narcotráfico y literatura* (2005), lo descalifica, argumenta que no es un tema, sino un contexto social e incluso histórico, pues el narcotráfico es un hecho que afecta a gran parte del territorio mexicano y no sólo al norte del país.

David Toscana, es uno de los escritores más representativos en el movimiento *del norte* o *del desierto*, aunque algunos escritores como Chávez y Santajulia (2000) consideran que Toscana, junto a otros autores como Mario González Suárez, Ana García Bergua, Jordi Soler y Ana Clavel, no pertenece al movimiento anteriormente citado sino a una generación mexicana nacida en los sesentas, debido a que es un escritor de búsquedas y proyectos individuales. No obstante, la narrativa del escritor neoleonés muestra un escenario marcado completamente por el desierto, la desolación, las cantinas o bares, anti-héroes con los que es sencillo identificarse, una sociedad que ha perdido la dirección y la muerte que se vuelven iconos en sus relatos; las marcas referenciales o los conductos intertextuales que el escritor hábilmente entreteje para formar un

universo infinito de historias, donde los personajes rompen con toda convención a los que son sometidos, son protagonistas que se rebelan continuamente. David Toscana ha llamado a este escenario “realismo desquiciado”, donde sus características más sobresalientes son la ironía y la parodia, elementos que surgen como ruptura o desacralización a aspectos muy importantes de la sociedad mexicana como la historia o la religión, utilizando un manejo de lenguaje preciso y fluido. Toscana ridiculiza todo aquello que se considera sagrado o parte del canon; en *El último lector* se dedica a exhibir a aquellos hombres y mujeres que creen que el acto de narrar es simple y cualquiera tiene el talento para llevarlo a cabo, donde la verosimilitud se pone en riesgo y el aspecto mercantil ahoga el aspecto artístico.

Por esas razones se decidió realizar un análisis estructural e intertextual en la novela.

## II.2. Biografía de David Toscana.

David Toscana nació en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, el año 1961. Cursó estudios de Ingeniero Industrial y de Sistemas por el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM), ejerciendo su carrera universitaria en Ciudad Juárez. Fue becario por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) en novela, y por el Centro de Escritores de Nuevo León. Además, tomó cursos de narrativa en la Escuela de Escritores de la Sociedad General de Escritores. En 1994 participó en el Internacional Writers Program de la Universidad

de Iowa, y de 2003 a 2004 en el Berliner Künstlerprogramm. No sólo se ha dedicado al ejercicio literario, pues ha dado seminarios y talleres en la ciudad de México, la Universidad Autónoma de Sinaloa (UAS)<sup>1</sup>, y durante los años 2006 y 2007 impartió un taller de novela en la ciudad de Oaxaca. También coordinó el Taller de Creación Literaria del Centro Regional de Información, Promoción e Investigación de la Literatura del Noreste (CRIPIL). Durante el rectorado de Pedro Ángel Palou en la Universidad de las Américas Puebla, fue integrante del Consejo Internacional de la revista *Revuelta*. En la actualidad escribe un blog que ha tenido a bien titular *Toscanadas*. Desde hace un par de años decidió cambiar su residencia a la ciudad de Varsovia, Polonia.

David Toscana publicó su primera novela en 1990, *Las bicicletas*, (Fondo Editorial Tierra Adentro, 1992), a la que se sumarían: *Estación Tula* (Joaquín Mortiz, 1995); el conjunto de relatos *Historias del Lontananza*<sup>2</sup> (Joaquín Mortiz, 1997); *Santa María del Circo*<sup>3</sup> (Plaza y Janés, 1998 ); *Duelo por Miguel Pruneda* (Plaza y Janés, 2002); *El último lector*<sup>4</sup> (Random House Mondadori, 2004 ); *El ejército iluminado*<sup>5</sup> (Tusquets Editores, 2006 ); la colección de cuentos *Brindis por un fracaso* (Aldus, 2006); *Los puentes de Königsberg* (Alfaguara, 2009) y *La*

---

<sup>1</sup> La Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Sinaloa posee una línea de investigación sobre la "Narrativa del Norte", la coordinación corre a cargo de la Mtra. Elizabeth Moreno.

<sup>2</sup> El texto fue reeditado por la Editorial Sudamericana en el 2003, en la nueva edición Toscana cambia el nombre de *Historias del Lontananza* por *Lontananza*. En una entrevista que concedió a Elena Méndez explica el porqué de esa acción. En primer lugar el título ocasionaba problemas de pronunciación en algunas personas, razón suficiente para dejar el título como *Lontananza*, David quita un cuento, que asegura dejó de gustarle, para agregar un nuevo relato. Omite cualquier título al comienzo de las historias pues su intención, según aclara en la entrevista, es que el lector leyera el texto como una novela y no como un conjunto de relatos reunidos.

<sup>3</sup> En Estados Unidos fue reconocido por el *Publisher's Weekly* como uno de los mejores libros latinoamericanos en 2002. Reeditada por RandomHouseMondadori, edición Debolsillo, en el año 2004.

<sup>4</sup> Reeditado por la editorial Alfaguara en el año 2010.

<sup>5</sup> Reeditado por la editorial Alfaguara en el año 2013.



*ciudad que el diablo se llevó* (Alfaguara, 2012). Formó parte de la *Antología Panamericana en Río de Janeiro* (Record, 2010), de *Dispersión Multitudinaria* (Joaquín Mortiz, 1997), así como de la antología de narrativas *Nuevas líneas de investigación. 21 relatos sobre la impunidad* (Era, 2003). La obra del escritor neoleonés ha sido traducida a catorce idiomas, los más importantes son: el inglés, alemán, griego, italiano, árabe, serbio, sueco, eslovaco y portugués.

Toscana muestra una profunda influencia en su obra tanto de escritores clásicos como contemporáneos; entre los más recurrentes se encuentran Pedro Calderón de la Barca, Sor Juana Inés de la Cruz, Miguel de Cervantes Saavedra, Fiódor Dostoyevski, Leon Tolstoi, Franz Kafka, Ivo Andric, Dino Buzzati, Albert Camus o Ismail Kadaré. En literatura latinoamericana destacan nombres como José Donoso, Juan Carlos Onetti, Juan Rulfo y Gabriel García Márquez.

Aunque los temas centrales de sus novelas van cambiando, existen algunos puntos similares, por ejemplo: la muerte, la soledad, la locura, la identidad como mexicano, los aspectos sociales y culturales, y una crítica a la Historia del país. Toscana comenta: "Al escribir, siempre me gusta estar al tanto de la experiencia directa de la vida", por lo tanto sus personajes son creíbles, personas de un Monterrey que el autor crea y que se asemejan bastante al Monterrey real. Aun así, se trata de hombres, mujeres y niños que actúan fuera de toda lógica, lo irracional se convierte en una forma de vida, esa que permite que una sociedad crezca. Toscana asegura:

A través de Onetti entiendo que el hombre no tiene escapatoria; a través de Cervantes, o mejor dicho de Don Quijote, aprendo que este mundo hay que verlo

desde fuera de la lógica, que las palabras funcionan mejor si no parten de la razón, sino de la belleza. (Méndez, 2006)

El ágil estilo de Toscana va acompañado de sátira, cambios temporales y espaciales, diálogos o locuciones internas que no respetan la gramática y que más adelante desarrollaremos en el análisis. El equilibrio de Toscana entre la razón y el desquiciamiento da un resultado admirable.

### II. 3 La inverosimilitud de la vida

David Toscana sitúa el escenario de su novela en una pequeña comunidad que se encuentra cerca de la ciudad de Monterrey, Icamole. Desde hace poco más de un siglo no ha pasado nada interesante en ese lugar, lo último que sucedió fue la derrota de Porfirio Díaz en 1876 a manos de fuerzas federales comandadas por Sebastián Lerdo de Tejada. Icamole se consume poco a poco gracias a una sequía de meses, por lo que casi todos los pozos de la comunidad están secos, excepto el de Remigio. Un día, creyendo que todavía le queda un poco de agua, arroja la cubeta esperando escuchar el ruido que ésta produce al chocar, sin embargo, lo que encuentra es una niña muerta en el fondo del pozo. Remigio se siente intranquilo; en una comunidad tan pequeña como esa todos se enteran en poco tiempo de lo sucedido. Enterrar a la niña es una opción, pero como la tierra está tan seca, será difícil disimular un hoyo; sacarla de Icamole es un riesgo, alguien puede verlo y denunciarlo de inmediato. Su única salida es contarle a su padre lo ocurrido.

Lucio es el padre de Remigio. De oficio bibliotecario, en un lugar donde nadie lee, cree fervientemente que la literatura tiene un carácter profético y que todo aquello que se considera ficcional no lo es; está convencido de que la literatura es vida. “Un libro de historia habla de cosas que pasaron, mientras una novela habla de cosas que pasan, y así, el tiempo de la historia contrasta con el de la novela, que Lucio llama presente permanente, un tiempo inmediato, tangible y auténtico” (Toscana, 2001: 115). Cada vez que toma un libro confía en que el autor se acerque a Herlinda, su esposa que hace años falleció, que la describa, o que por lo menos, a través de su prosa, le devuelva todo aquello que una mañana perdió. Lucio es un lector voraz, lee cada ejemplar que llega a su biblioteca, ejerce un juicio sobre el libro y da un veredicto, lo coloca entre sus predilectos, entre los aceptables o definitivamente lo arroja por una abertura que se encuentra en la parte superior de una gran puerta con un pasador herrumbroso y un candado que impide la entrada. A ese lugar le ha llamado, “El Infierno”. Lucio espera a que las cucarachas se den un banquete. “Los bichos han de regurgitar premios, logros, y, sobre todo, elogios farsantes” (Toscana, 2001: 47). Se complace al ver como los insectos comen cada página y defecan sobre la prosa tan descuidada del autor, sobre aquellas líneas tan inverosímiles.

Ese mismo día Remigio llega a una biblioteca vacía –el gobierno había decidido cerrarla pero Lucio se opuso, decía que así como el agua hace más falta en el desierto y la medicina en la enfermedad, los libros son indispensables donde nadie lee (Toscana, 2001: 36)–, encuentra a su padre, que está muriéndose de hambre, le lleva unos aguacates y le platica lo que ha pasado. Lucio relaciona

inmediatamente lo sucedido con una novela llamada *El manzano*, donde un hombre llamado Zimbrowski asesina a un niño y para que nadie lo descubra, decide enterrarlo en las raíces de un manzano. El hombre se siente culpable y busca varias formas de expiar su culpa, comienza a volverse loco identificando el rostro del niño en cada manzana que produce el árbol. El bibliotecario también asocia lo que está pasando con una de sus novelas preferidas, *La muerte de Babette*. En esa historia la protagonista es una niña, del mismo nombre, que se encuentra en medio de la Revolución Francesa; los rebeldes al mirar su traje, que simboliza la monarquía, deciden perseguirla. Babette corre y toca la campanilla de una puerta, la abren y entra. Nunca más se vuelve a saber de la niña. Los elementos reales y ficcionales se confabulan en un solo camino. Esa misma noche Lucio visitará a su hijo, le dará el libro de *El manzano* y Remigio utilizará el mismo método que el asesino en la novela, enterrará a la niña en las raíces de un aguacate que se encuentra en la parte trasera de su casa, esperando que el rostro de la niña no aparezca en cada fruto.

El pueblo de Icamole se encuentra en un completo hermetismo, el único que siempre entra y sale es Melquisedec, un anciano que se encarga de transportar el agua de una comunidad cercana llamada Villa de García, por lo tanto, es el primero en dar la alerta a sus vecinos de que estén pendientes de cualquier persona que sea extranjera, pues se ha perdido una niña. Dos policías rurales harán acto de presencia, buscarán sospechosos o pistas, el único que está dispuesto a hablar es Lucio. La persona a cargo es el teniente Aguilar, entra a la biblioteca y se burla “No tienen clínica pero tienen libros, ¿Quién entiende al

gobierno?” (Toscana, 2004: 61), saca una fotografía y le pregunta a Lucio si ha visto a esa niña, responde afirmativamente diciendo que se llama Babette, el teniente lo corrige diciendo que su verdadero nombre es Anamari, Lucio responde: “Anamari, Babette, son sólo nombres”. El bibliotecario, a través de uno de sus libros, *Ciudad sin niños*, le indica al teniente Aguilar una posible causa a la desaparición de la niña: un anciano siempre carga tierra para desbordar el río Arno. En ese momento se escucha la carreta de Melquisedec y el teniente ordena a sus hombres que apresen al hombre después de repartir su carga.

Más adelante, una mujer vestida de negro llega a la biblioteca, es la madre de Anamari; viajó desde Villa de García para averiguar quién le dio esa pista a los policías rurales. Entra a la biblioteca y muy pronto se relaciona con Lucio, quien ve a una mujer distinta a las que hay en Icamole, una mujer bella, culta e inteligente, inmediatamente el bibliotecario asociará cualquier historia de amor que ha leído con aquella mujer. La mujer no finge sorpresa al saber que su hija no volverá, pues así lo ha declarado Pierre Lafitte, el autor de *La muerte de Babette*. Lucio se siente atraído por esa mujer, todos los días lo visita y su confianza aumenta al grado que el padre de Remigio permita que ella condene libros, que inventen historias, que reconstruyan las que están escritas y asumir personalidades –él como Pierre Lafitte y ella como Porfirio Díaz–, ya no están en Icamole, se encuentran en París, y Díaz (representado por la madre de Anamari) le exige al escritor que le diga dónde se encuentran los restos de su hija, el bibliotecario no tiene alternativa y la lleva al aguacate de Remigio.

Instantes atrás, Lucio había convocado a los habitantes de Icamole para decirles lo que había sucedido con Melquisedec, sólo unos pocos se acercan a su biblioteca, todos son personas mayores. Después de esperar unos minutos, decide leer una historia que se llama *Las leyes de la sangre*. En la historia un par de policías llevan a un hombre en un patrulla, detienen el vehículo y los oficiales le dicen que corra, es “La ley fuga”, pero al ver que el hombre no corre, lo suben nuevamente al vehículo; en esta segunda ocasión, el hombre al lado de la portezuela, arrancan, la patrulla acelera y en plena marcha abren la puerta y lo arrojan. Los convocados dudan de las palabras de Lucio y éste se molesta, justifica su posición con las siguientes palabras: “Lo sé porque está escrito” (Toscana, 2010: 101) Y agrega: “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” (Toscana, 2010: 101).

Antes de terminar la novela una segunda mujer visita a Lucio, se presenta como la licenciada Campos y le notifica la muerte de Melquisedec, le explica que el anciano se suicidó y antes de morir dijo que el bibliotecario era el pariente más cercano, por lo tanto tiene que ir a Villa de García a reclamar el cuerpo. Lucio se pone feliz al principio, pues sabe que los libros no se han equivocado, sin embargo él no quiere saber nada más de Melquisedec y arroja los documentos de la licenciada Campos a “El Infierno”; Remigio, que ha escuchado toda la conversación, decide ir por el cadáver, lo hace un tanto por culpa, otro tanto por algunas fotografías que vio cuando visitó la casa del anciano. Más adelante le relatará a su padre lo que vio cuando fue por él, sin embargo, los oficiales no le

entregan el cuerpo del viejo puesto que Remigio no tiene dinero para pagar por el traslado, y un grupo de médicos reclamarán el cadáver para realizar estudios.

La madre de Anamari decide regresar a Monterrey. Antes de marcharse le promete a Lucio ayudarlo en su biblioteca, sin embargo, él se muestra un poco reacio ante la proposición. El personaje observa su alrededor, por fin, después de casi un año de sequía ha llovido en Icamole, la calma ha regresado y Lucio se siente triste, piensa en Herlinda, en el primer libro que compraron y los planes que tenían de criar chivos. El bibliotecario decide entrar al cuarto donde arroja los libros que censura, rescatar algunas palabras que se encuentran en los textos y que no han sido devorados por los insectos; su intención es formar frases, oraciones, párrafos y reconstruir una historia, una historia que lo acerque a su esposa. Lucio es un cínico que ha comprendido y desentrañado las diferentes caras que puede poseer la existencia humana, en palabras de Vergara “resulta una mediación entre vivir la obra como una experiencia “verdadera” y reconocer la verdad representada y dada armónicamente en el mundo de la concretización” (Vergara, 2001: 95).

#### II.4. Aspectos descriptivos de la novela

La novela fue reconocida un año después de su publicación. Ganó el Premio Bellas Artes de Narrativa Colima para Obra Publicada, así como el Premio Nacional de Literatura José Fuentes Mares otorgado por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. En Francia obtuvo el Premio de Narrativa Antonin Artaud,

galardón concedido por la comunidad empresarial y cultural francesa en México. Además, quedó entre los cinco finalistas del Premio Rómulo Gallegos, uno de los reconocimientos más importantes en Latinoamérica.

Existen dos ediciones de esta novela. La primera publicación de *El último lector*, corrió bajo el cuidado de la editorial Random House Mondadori, en el año 2004. Posteriormente, la editorial Alfaguara la retomó, realizando el primer tiraje en febrero de 2010. Al compararlas se encuentran un par de diferencias. En la edición de Mondadori, el autor dedica la novela a sus “tres viejas”: *Adriana, Valeria y Cristian*, mientras que en la edición de Alfaguara sólo se dirige a una mujer, *Sarah*. La cantidad de páginas es desigual, así como el formato que se maneja, la edición de 2004 contiene 190 páginas y las medidas son de 13.5 x 23 cm., la edición de 2010 está conformada por 184 páginas, sus medidas son de 15 x 24 cm. Para este análisis se tomó en cuenta la primera publicación, aunque cuando es necesario se recurre a la segunda, justificándolo previamente.

Adelantándonos un poco en el aspecto intertextual, debe mencionarse que el título puede hacer referencia a una obra escrita por el argentino Ricardo Piglia, no obstante, existen dos diferencias notables: el año de publicación y el género literario. Toscana editó su libro en 2004, Piglia lo hizo un año después. El escritor regiomontano narra los hechos y aventuras que suceden en un lugar de Monterrey, llamado Icamole; el escritor argentino reúne un conjunto de ensayos donde exalta el espíritu lector de algunos escritores<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup>En uno de sus ensayos, Piglia realiza una anotación puntual a los pocos lectores auténticos que sobreviven. El personaje de David Toscana, Lucio, entra en esta clasificación: “El lector adicto, el que no puede dejar de



#### II.4.1. Número de capítulos en la novela

La edición de Mondadori no contiene un número total de los capítulos que la integran, pero según los apartados que la dividen podemos hacer un total de treinta y nueve apartados. El apartado IV es el que contiene una mayor cantidad de páginas, ocho en total; mientras que los apartados VII y XXXV, apenas alcanzan una. La historia no es lineal, la realidad de los personajes se observa de forma esquematizada y fragmentada, teniendo un cúmulo de analepsis y cambios de voces narrativas. En cada apartado se pueden observar los cambios de tiempo y de narrador, nunca de espacio –pues todo se sitúa en Icamole–, exceptuando los escenarios que se cuentan en la novela de Lucio.

#### II.4.2 Escenario

La región de Icamole, ubicada a 40 kilómetros al noroeste de la ciudad de Monterrey, es vecina de la localidad de Villa de García y se comunica a través de una carretera estatal, misma que también la conecta con el estado de Coahuila. En Villa de García se encuentra el escarpado y singular Cerro del Fraile, uno de los iconos en la región. Este cerro, al no permitir el paso de las nubes, es el causante de la escasez de agua en Icamole. “No fue ni la primera ni la última vez que el cerro del Fraile les robo las esperanzas, por eso la contigua Villa de García

---

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. (Piglia, 2005: 21).

continúa verde, mientras que en Icamole las acequias son avenidas para los tlacuaches” (Toscana, 2010: 9)

### II.4.3.Referente histórico

Icamole es un sitio netamente histórico, pues ahí estuvieron los Generales Porfirio Díaz, Gerónimo Treviño, Naranjo, Quiroga así como Raúl Madero González y Felipe Ángeles, todos de alto rango militar, e incluso Genaro Garza García gobernador de Nuevo León en distintas ocasiones. Ahí nace la leyenda de “El llorón de Icamole”, sobrenombre que se le da a Don Porfirio Díaz cuando el 20 de mayo de 1876, estalló en llanto por la impotencia y el coraje al ser derrotado por los generales Fuero y Quiroga. En el sexto apartado Toscana realiza un referente histórico sobre el suceso.

En 1876 tras proclamarse el Plan de Tuxtepec, Porfirio Díaz se alzó en armas contra el gobierno del presidente Lerdo de Tejada. Al no dar con la manera de invadir Monterrey, deambuló por el desierto hasta llegar a Icamole, donde se enfrentó a las fuerzas armadas federales:

La derrota de Díaz fue mayúscula, los soldados vencidos tropezaban o se atoraban entre la variedad de plantas con espinas. Porfirio Díaz lloró la aniquilación de su ejército ganándose el mote del Llorón de Icamole y las burlas de algunas personas a las que no se les quedó otro gusto que el de seguirse burlando, año tras año, pues ese llorón habría de recuperar su fuerza, aplastar a sus enemigos y reelegirse presidente a voluntad, como nadie más lo supo hacer (Toscana, 2010: 37).

#### II.4.4.Temática

La realidad sólo es la representación de los textos, así la literatura tiene un carácter profético, todo se ha dicho a través de los libros, la ignorancia de las personas no les permite darse cuenta de su destino; Lucio sirve como un oráculo, revelando en cada persona su pasado y su futuro, rellena los espacios que están inconclusos, por ejemplo, cuando los rurales y el teniente Aguilar buscan pistas sobre el paradero de Anamari, Lucio recurre a la literatura para cubrir todas aquellas dudas sobre su paradero; en pocas palabras, el bibliotecario reescribe la realidad a través de los libros. Para él, lo único que importa se encuentra en los volúmenes que lee y que deben estar apegados a la realidad; de no ser así, terminarán en un cementerio de libros, pues no hay experiencia más genuina que aquella que se encuentra en la literatura. El acto de producir literatura es sagrado, no cualquiera puede hacerlo y quien lo haga, debe tener temple, precisión en las palabras y, justificaciones adecuadas. Lucio afirma:

...almas de todos eso hijos de la gran puta que predicán que Latinoamérica ya no da para las letras si no se le disfraza de gringuez; almas femeninas que debieron sentarse a tejer junto a su hombre, surtir sus legumbres del día, en vez de suponer que se les había dado la palabra para algo más que un chismorreo entre vecinas. (Toscana, 2004: 187)

## Capítulo III. Aplicación del modelo propuesto por Genette en la novela de Toscana

### III.1. Breve fundamentación teórica

Para comunicar algo es necesario que tanto emisor como receptor compartan la misma norma lingüística. La literatura es una forma de comunicar, para ello es necesario un emisor (que será representado por un escritor) y un receptor (que simbolizará el lector). Cualquier texto requiere de una complicidad por ambas partes; el primero muestra su obra creyendo que cualquier resquicio ha sido cubierto, mientras el buen lector, leerá pacientemente cada línea, analizará cada acción, se adentrará en el contenido y se enganchará con la idea principal, si algo de eso no es coherente, realizará un análisis exhaustivo para localizar los errores del escritor.

Existen diferentes formas de analizar un texto, ya sea desde el punto de vista del escritor, de la obra, del lector o del contexto que interviene, Selden (1987) manifiesta:

Así las teorías románticas, que incluyen el método histórico-filológico y el método psicológico, prestan atención a la mente y vida del escritor; las teorías orientadas a la experiencia del lector dan lugar a la teoría de la recepción y a la crítica impresionista; los formalistas, con los métodos del formalismo ruso, new criticism y estilística, concentran su atención en la obra en sí misma, la teoría crítica sociológica y la crítica marxista consideran fundamental el contexto social e histórico, y, por último, la crítica estructuralista y la crítica semiológica investigan sobre los códigos utilizados en la elaboración del significado.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup>Selden, R., *La Teoría literaria contemporánea*, Ariel, Barcelona, 1987.

La crítica estructuralista será el método utilizado para analizar *El último lector*. Históricamente esta teoría tiene sus bases en la lingüística y en el formalismo ruso. De la primera obtiene la diferencia entre lengua y habla, propuestos por Saussure en su *Curso de lingüística general*<sup>8</sup>, ya que los elementos del lenguaje no adquieren sentido como resultado de la conexión entre las palabras y las cosas, sino como un sistema de relaciones. Del formalismo ruso tomó la unidad de la obra literaria, la cual debía analizarse en sí y no tomando en cuenta otras disciplinas. La literatura debe responder a ciertos parámetros, mismos que se encargarán de otorgarle una estructura.

Atendiendo a esto, se aplicará la teoría que elaboró Gerard Genette, la cual se encuentra expuesta en el primer capítulo. Es necesario mencionar que si bien la propuesta del estructuralista francés es una de las más completas, no será necesario utilizar la totalidad de su metodología, sino sólo señalar los aspectos más sobresalientes de la novela en cuestión y haciendo uso de aquellos elementos que vengan al caso.

### III.2. Aplicación del método de análisis.

Como ya se ha mencionado, es necesario realizar la distinción entre historia y relato para después dividir el análisis estructural según la propuesta de Genette, la cual consiste en tres grandes dimensiones: el tiempo, el modo y el espacio.

---

<sup>8</sup> Saussure, F., *Curso de lingüística general*, Fontamara, Ciudad de México, 1992.

Entendemos por historia a la sucesión de eventos<sup>9</sup> en un espacio temporal determinado; mientras que el relato es el medio por el cual el narrador cuenta esos eventos, haciendo uso de medios lingüísticos o recursos técnicos que le ayudarán a dar una mejor consistencia a la trama de la historia.

Dicha historia ha sido resumida en un apartado anterior, y habiendo sido señalada, procedamos a analizar el nivel discursivo de la obra, aclarando que para convertir la historia en discurso, Genette lo divide en tres aspectos: el tiempo narrativo, el modo narrativo y la voz narrativa.

### III. 2. 1. Tiempo narrativo

El tiempo narrativo se puede considerar como el **tiempo de la historia**, que es la forma cronológica como suceden los acontecimientos. En la novela no se menciona de manera explícita pero se puede llegar a una fecha aproximada según algunos datos que proporciona. La marca temporal más importante es “La batalla de Icamole”; lucha que se llevó a cabo el 20 de mayo de 1876:

Esta tierra no se escarba, dicen en Icamole, se rompe, y la costumbre ordena hacer el mínimo de excavaciones debido a un evento ocurrido en 1876, cuando tras proclamarse el Plan de Tuxtepec para repudiar la reelección, Porfirio Díaz se alzó en armas contra el gobierno del presidente Lerdo de Tejada. (Toscana, 2004: 37)

Esta fecha nos ayuda a aproximarnos al presente de la novela. El bibliotecario intervendrá en el apartado trece y se referirá a este evento:

---

<sup>9</sup> Tomaremos el evento como la sucesión de hechos que se plantean dentro del discurso narrativo y que encuentra su final hasta que otro evento aparece. No es una regla que el cambio del personaje en el discurso traiga consigo el cambio de evento, pues este puede suceder durante todo el relato.

Tras la batalla de Icamole en el año de 1876, luego del llanto de Porfirio Díaz, el corredero y matadero de gente [...] el ejército triunfador resultó muy civilizado [...] no se dio al saqueo del caserío, y para fortuna de unas y desgracia de otras cuantas, tampoco se dio el violadero de mujeres. Claro que no, diría Lucio más de cien años después, con estas viejas ni a quién se le antoje. (Toscana, 2004: 68)

Por lo tanto, el tiempo de la historia podría desarrollarse en la década de los setentas u ochentas del siglo XX. El narrador tampoco dice cuántos días transcurren desde el inicio de la novela hasta el fin de la misma, no obstante, se puede identificar que comienza un día viernes “Vinimos a pasar el fin de semana a Villa de García” (Toscana, 2004: 78); también es importante hacer notar que Melquisedec carga todos los días agua y cuando éste falta, el gobierno envía pipas. Los capítulos que corresponden a este día van del primero al sexto. El día sábado inicia en el apartado siete y culmina en el quince; el domingo comienza en el dieciséis y termina en el diecinueve; del capítulo veinte al veinticuatro le corresponde el día lunes, el martes abarca desde el apartado veinticinco al treinta y uno, el día miércoles le corresponden los cuatro capítulos siguientes, el jueves es el que sólo tiene uno, el número treintaicinco; termina el siguiente viernes con cuatro apartados, del treintaiséis al treintainueve.

<b>Días</b>	<b>Evento</b>	<b>Cita</b>
<b>Viernes</b>	Remigio encuentra el cadáver de una niña en su pozo	Según sus cálculos, al menos queda medio metro de agua, suficiente para regar el aguacate y bañarse esa y otras cuantas mañanas... (Toscana, 2004: 10). Con el retazo de luz de luna Lucio mira su biblioteca. (Toscana: 2004, 33). La luna ha recorrido

		medio firmamento cuando Remigio nota que alguien toca la puerta (Toscana, 2004: 39)
<b>Sábado</b>	La policía de Villa de García visita Icamole y realiza las primeras investigaciones sobre la desaparición de la niña. Toman preso a Melquisedec. La madre de la niña aparece.	Por la mañana llegan dos policías rurales. Hacen preguntas aquí y allá, nada que parezca una investigación formal... (Toscana, 2004: 43)
<b>Domingo</b>	Lucio y Remigio platican sobre lo que le espera a Melquisedec en manos de los judiciales.	Una nube grisácea por el sol a medio salir (Toscana, 2004: 81). La iglesia y el gobierno de Villa de García los envían los domingos por la mañana (Toscana, 2004: 86). Remigio alza la cabeza y se dice que no quiere pasar la noche de ese modo. (Toscana, 2004: 95)
<b>Lunes</b>	Lucio y la madre de la niña platican sobre libros y recrean algunas historias.	Ese mediodía Lucio recorrió las casas de Icamole para citar a la gente (Toscana, 2004: 99), Desde el umbral de su biblioteca Lucio admira la pipa (Toscana, 2004: 109)
<b>Martes</b>	Llueve en Icamole	La pipa llega a Icamole por segunda vez (Toscana, 2004: 123). Sin embargo, eso ya no debe aplazarse, a más tardar mañana nos enteraremos de su muerte (Toscana, 2004: 148)
<b>Miércoles</b>	Melquisedec muere y es necesario que alguien se haga responsable del cuerpo.	Las nubes aún no se han marchado, dan al entorno un aspecto de tarde aunque es pleno mediodía (Toscana, 2004: 152). Ya lo ves, se dirige a Remigio, te dije a más tardar hoy llegaría la noticia. Muerto, Melquisedec... (Toscana. 2004: 162). Yo sí aceptó el cuerpo de Melquisedec, dice Remigio, mañana voy por él (Toscana, 2004: 166)
<b>Jueves</b>	Remigio va por el cuerpo de Melquisedec	Revisa amarras, se monta en el pescante y patea



		suavemente las grupas de los animales para que inicien la marcha a Villa de García (Toscana, 2004: 169)
<b>Viernes</b>	La viuda se despide de Lucio. El bibliotecario entra a “El Infierno” para reconstruir un texto en memoria de Herlinda	Al día siguiente, Remigio relata lo ocurrido (Toscana, 2004: 171). El sol golpea intensamente. Es la hora en que algunas señoras se reúnen a rezar el rosario en la capilla de San Gabriel Arcángel (Toscana, 2004: 185). Lee sin parar hasta bien entrada la noche (Toscana, 2004: 186). Las astillas saltan con un estrépito que interrumpe la paz de la noche. (Toscana, 2004: 186)

Por lo que podemos observar en el cuadro, el relato tiene una duración de siete días y en él se presenta una marca de historia lineal, pues corren los días conforme los eventos de la novela.

El siguiente nivel es el **tiempo del relato**, donde el narrador se vale de anacronías para contar los sucesos. El tiempo presente del relato está señalado en los días en los cuales transcurre la historia, es decir, tanto la historia como el relato están entrelazados, y se pueden identificar las analepsis o prolepsis dependiendo el día del que estamos hablando.

### III. 2. 1. 1. Anacronías

El *Diccionario de Retórica y Poética* de Helena Beristáin, define anacronía como el orden no canónico del discurso; es decir, el desplazamiento dado en la relación

entre la supuesta disposición cronológica de los hechos enunciados y la disposición artificial del proceso de enunciación que da cuenta de ellos. Más adelante hace una mención a Genette, definiendo a la anacronía a partir de un grado cero, “donde la relación entre discurso e historia es el mismo, el discurso presenta los hechos relatados en un orden distinto al que supuestamente ocurrió.” (Beristáin 1985:47)

En las anacronías se encuentran las analepsis y prolepsis, las cuales se clasifican según la distancia que presenten frente al presente narrativo. En muchos apartados se muestran todo tipo de analepsis: interna, externa, parcial y completa; así como de prolepsis, internas y externas; además de anisocronías, las cuales se clasifican en: elipsis, escenas, pausas y resumen.

En virtud de la enorme cantidad de anacronías presentes en la novela y que son utilizadas para dar movilidad al relato, sólo mencionaremos aquellas que poseen una función representativa en el desarrollo del mismo.

### **Analepsis**

La analepsis se caracteriza por un salto hacia el pasado en el tiempo de la historia, en base a una línea temporal que marca el relato primario, existen cuatro clasificaciones: interna, externa, parcial y completa.

## **Analepsis interna<sup>10</sup>.**

En el primer apartado, el narrador nos presenta a un hombre que tira una cubeta dentro de un pozo, en busca de agua; más adelante el mismo narrador hará un corte para describir el escenario:

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. Está por cumplirse un año de la última lluvia y la gente se reúne desde julio cada tarde para orar en la capilla de San Gabriel Arcángel [...] en Icamole las acequias son avenidas para los tlacuaches. Remigio da un tirón a la cuerda que sostiene la cubeta y la suelta de nuevo. (Toscana, 2004: 9)

Icamole es un lugar árido, por ello en el tercer apartado se presentará a Melquisedec, encargado de transportar el agua desde Villa de García, lugar donde se ha perdido una niña. Melquisedec da el aviso a sus vecinos para que estén atentos, Remigio lo escucha y se pone nervioso, él sabe que esa niña es la misma que se encuentra en su pozo. La ambientación, como la desaparición de la niña son eventos importantes en el desarrollo del relato.

Se perdió una muchachita allá en Villa de García. Es hija de una viuda de Monterrey, y las dos andaban de paseo por estos rumbos. Las autoridades nos piden que estemos atentos a cualquier cosa extraña, sobre todo si vemos a un desconocido. En ese caso nos piden que lo detengamos y le demos aviso. (Toscana, 2004: 22)

Otro ejemplo de analepsis interna la encontramos en el apartado dieciocho. Lucio recuerda a su fallecida esposa y también el libro que Herlinda llevó. El deseo de ella era que Icamole se distinguiera de otras ciudades por ser un centro

---

<sup>10</sup> Como lo explicamos en el primer capítulo, este tipo de analepsis cuenta algo que ocurrió en el pasado y que es de suma importancia en el desarrollo de la historia.

ganadero importante, a partir de eso, Lucio verá el libro como un objeto sagrado y creará un vínculo para estar cerca de su mujer.

Para Lucio es mucho más que una mujer de pie [...] 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 [...] Por eso se casó con Herlinda cuando ella era casi una niña y le pidió que no se ocupara de labores pesadas ni se asoleara más de la cuenta. (Toscana, 2004: 91).

Fue Herlinda quien trajo el primer libro a esa casa: *Cuidado integral de los chivos*, un manual para la crianza, la alimentación y el sacrificio de esos animales. (Toscana, 2004: 92)

Lucio no tuvo ánimos para sentirse ofendido, así que sólo asintió. Firmó el contrato original y tres copias y en silencio pidió perdón a Herlinda por sepultar el proyecto de la forrajera (Toscana, 2004: 94)

Después de todo no traicioné los planes de Herlinda, se dice Lucio; convertí la planta baja en una bodega de alimento balanceado. (Toscana, 2004: 115)

El narrador cuenta sobre la visita que realiza un empleado del gobierno a Icamole buscando un lugar adecuado para colocar una biblioteca; Lucio es el único que tiene una casa con dos plantas y gracias a ese evento se convierte en el único habitante que tiene un “trabajo de escritorio”. Es claro el objetivo de Lucio al leer cada libro y desmembrar palabra por palabra, párrafo por párrafo: encontrar el recuerdo de su esposa fallecida, de Herlinda, que podría habitar eternamente en la novela de cualquier escritor. Tiene la firme convicción de que su historia se encuentra en alguna novela, de ahí su incansable búsqueda, a esa repetición se le conoce como *leitmotiv*.

Por eso cuando llegó el enviado del gobierno del estado con una camioneta repleta de libros, en busca de quien tuviera espacio de sobra, la gente lo condujo hacia Lucio (Toscana, 2004: 94).

Corrió el tiempo y Lucio no tuvo motivo de queda: cada quincena lo visitaba el pagador y de vez en cuando el correo le dejaba un paquete con libros en Villa de García. Además pasaba el día leyendo sin interrupciones. Sin embargo, había llegado un nuevo gobierno y pronto se hizo notar (Toscana, 2004: 35)

Remigio, en cambio, cada vez que empujaba el cadáver de la niña para conducirlo a las raíces se sentía más pegado a ella. El vestido se arrebujaba, había que enderezar el cuello, tomarle las rodillas para que no se doblaran, abarcar su cintura, desempolvar su frente (Toscana., 2004: 58)

Cuando Lucio construyó la segunda planta, ambos niveles se comunicaban mediante una escalera en la habitación de los libros censurados, luego de clausurar ese acceso, montó por un costado una escalera de piedra. (Toscana, 2004: 85)

Gracias a esa visita, Lucio tendrá la oportunidad de acceder a nuevos textos que lo harán relacionar eventos ficcionales con eventos reales. Comparará a la niña muerta con la protagonista de una novela francesa; también especulará sobre lo que le suceda a Melquisedec cuando se lo lleven los rurales, o se representará a sí mismo en algunos personajes cuando conozca a la madre de la niña extraviada. Por esas razones, los eventos mencionados tienen una clara importancia dentro del relato.

### **Analepsis externa<sup>11</sup>**

Existen algunas marcas de referencia que el narrador expone, sin embargo, no siempre quiere decir que tengan importancia capital. He aquí unos ejemplos.

La cubeta de Remigio no llega hasta donde el agua se encuentra, algo está obstruyendo ese espacio, es posible que un animal sediento haya caído accidentalmente al pozo. Remigio sabe que la muerte por sed es terrible y recuerda el evento que sucedió antes: “Tres años atrás hubo de sacar un coyote, que encima se defendió como si Remigio fuera el enemigo y no el rescatista. Y,

---

<sup>11</sup> Caracterizada por un evento del pasado que no guarda una estrecha relación con la idea central de la novela. Su función es servir como un marco de referencia.

sin embargo, no se molestó con el animal. Sabe que cualquier muerte es preferible a la provocada por la sed.”(Toscana, 2004: 10).

A raíz de la batalla de Icamole no se puede enterrar a las personas en cualquier lugar, pero Remigio será el primero en contradecir esa afirmación al enterrar a Babette, no obstante, el evento de la batalla no tiene importancia en el desarrollo de la trama: “Esta tierra no se escarba, dicen en Icamole, se rompe, y la costumbre ordena hacer el mínimo de excavaciones debido a un evento ocurrido en 1876” (Toscana, 2004: 37).

En el caso de Lucio también existen analepsis externas, por ejemplo, recuerda cuando fue invitado a una reunión de bibliotecarios donde tomaron nota sobre todo aquello que se encontraba en los libros, él se mantuvo callado, su atención se centraba en otra cosa y no en lo que dejaban los lectores entre las páginas de los libros. Más adelante se encontrará entre la burla de sus colegas, ellos pelean sueldos y prestaciones mientras a Lucio sólo le importan los libros y la calidad de ellos:

Años atrás Lucio asistió en Monterrey a una reunión estatal de directores de bibliotecas; ahí se enteró de todo lo que aparecía entre las páginas de los libros: flores, mariposas, uñas mordisqueadas, apuntes, recados amorosos, direcciones y, sobre todo, comida [...] Lucio se mantuvo callado en todo momento: le temía al polvo y a los años, no a sus inexistentes lectores. (Toscana, 2004: 59-60)

Cuando visitó Monterrey durante la reunión estatal de directores de bibliotecas, sus colegas lo hicieron sentirse torpe, incompetente, porque tenía dificultades para cruzar una calle transitada, porque tropezó en las escaleras eléctricas del palacio municipal y se tapaba los oídos si bramaba un autor de escape abierto. 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. (Toscana, 2004: 116)

En la capilla de San Gabriel Arcángel existen variedad de sillas, la mayoría fue llevada por mujeres ante cualquier evento religioso, para evitar cargarlas cada vez que iban decidieron dejarlas en ese lugar:

Nunca se comisionó a un carpintero para construirle bancas a la capilla, y los fieles, sobre todo las mujeres, se acostumbraron a cargar con su silla para cada ceremonia ya se tratara del rezo de un rosario, de un ruego por la lluvia o de la fiesta patronal, en la que invitaban al cura de algún pueblo vecino para dar la misa, la única del año. (Toscana, 2004: 88)

El bibliotecario había hecho una corrección a la reliquia más sagrada de Icamole, la carta de Pedro Montes a Evangelina, esto provoca la indignación de algunas mujeres que lo buscan en su biblioteca para reclamar el sacrilegio: “Ya mandamos buscar en un diccionario con el profesor Rocha y es verdad, fe se escribe sin acento, pero nadie tiene derecho de alterar un texto sagrado.” (Toscana, 2004:133). En ese mismo apartado Lucio recuerda las ocasiones que ha tenido contacto con la Biblia, podemos encontrar una clara opinión sobre los asuntos que cuenta el libro, no obstante, el bibliotecario opina que el libro le hace falta un mejor editor: “No es la primera vez que Lucio tiene una Biblia en las manos, ya antes la ha leído y le parece un excelente libro, si sólo se hubiera realizado un mejor trabajo de edición, si no exhibiera excesos del novelista que cobra por palabra.” (Toscana, 2004: 136)

Para comprobar que Alberto Santín, el autor de *El manzano*, es un mentiroso, Lucio le pide a su hijo que asesine a un chivo, su intención es que pueda ser testigo de los últimos instantes de un ser vivo: “Horas antes Lucio tocó

las puertas de varias casas; preguntó si algún chivo le había llegado su hora” (Toscana, 2004: 155).

### **Analepsis completa<sup>12</sup>**

En el apartado treintaiséis nos encontramos frente a una analepsis completa. Remigio se convertirá en narrador y relatará a su padre todo aquello que vio cuando fue a reclamar el cuerpo de Melquisedec: la comandancia, las palabras que le dijeron los policías, los documentos que firmó, la celda donde se encontraba el anciano y los golpes que tenía.

Al día siguiente Remigio relata lo ocurrido. Lo tenían así nomás, en el suelo, cubierto por una sábana, dentro de una celda cerrada con llave, no se les fuera a escapar; únicamente los brazos salían de la sábana y mostraban los tajos en las muñecas por donde le chorreó la sangre. Me dieron un montón de papeles y yo los fui firmando sin leerlos [...] Desde el principio supe que algo tramaban esos rurales porque nunca se quitaron el sombrero. Debemos respetar las leyes y los procedimientos, dijo cualquiera de ellos, luego me puso la mano sobre el hombro y me mostró una tarjeta. Ahora toca que usted llame a este número y contrate los servicios de la funeraria. [...] Los muchachos cargaron a Melquisedec y lo echaron sobre una camilla con ruedas; la sábana se deslizó y fue cuando vi el cuerpo ajado, abundante en magulladuras. Lo tenían casi desnudo y, tal como lo había supuesto, los calzoncillos eran verdes. (Toscana, 2004: 171-173).

Remigio visita a Lucio y muestra su desagrado por la descripción que Alberto Santín realiza en su novela, le parece increíble que no desarrolle cada evento detenidamente, o que lo haga parecer tan sencillo cuando en la realidad no

---

<sup>12</sup> Esta analepsis se caracteriza por contar todo lo que sucedió en el pasado hasta encontrarse en el punto donde se comenzó con el relato.



es así. Remigio crea una descripción de lo que vivió con la niña cuando la entierra cerca de su aguacate:

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 en un túnel angosto. Si la empujas por los pies se le doblas las rodillas; si la volteas y 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 aun 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 final quedó la niña envuelta raíces de aguacate. Alumbé el túnel y fue poco lo que pude ver: una suela de zapato, un pie con la calceta a medio talón, la falda fruncida, la mano izquierda. (Toscana, 2004: 49).

### **Analepsis parcial<sup>13</sup>**

La analepsis parcial se hace presente al comienzo del apartado veintidós, cuando la viuda narra a Lucio lo que vive en Villa de García y las preguntas que le hacen tanto judiciales como rurales. Como podemos observar existen tres cortes: Monterrey, Villa de García y los judiciales para crear una atmosfera tempo-espacial:

En Monterrey me llaman los conocidos para decirme que lo sienten mucho, que van a rezar para que Anamari aparezca; en Villa de García no me hablan, algunos me miran con lástima, otros con satisfacción, qué bien que sufra la señora; luego llegan los policías rurales y los de la judicial e insisten con las mismas preguntas [...] y en vez de buscar evidencias me miran las piernas, y yo les digo que no sé nada porque ni modos de hablarles de Babette y París y las campanas. (Toscana, 2004: 105)

---

<sup>13</sup> Se caracteriza por la reminiscencia en cortes, lo más importante es narrado para que de una justificación a los eventos que en ese momento ocurren.

Remigio le cuenta a su padre los eventos ocurridos con la niña que encontró en su pozo, en este caso los cortes son: la niña muerta, Remigio saca el cadáver, la lleva a su casa y la seca: “Relata en pocas palabras su encuentro con la niña muerta y sus problemas para sacarla del pozo, cerrarle los ojos y ponerla a secar” (Toscana: 2004, 28).

Cuando Melquisedec es apresado, Lucio invita a los habitantes de Icamole a su biblioteca, pues él, presuntamente, sabe lo que ha ocurrido con el anciano. Los cortes son: recorrer Icamole, hacer la invitación, confiar en que lleguen.

Ese mediodía Lucio recorrió las casas de Icamole para citar a la gente. A las cuatro de la tarde, les dijo. Si quieren enterarse de lo que ocurrió con Melquisedec, allá los espero. No aguardaba a escuchar un sí o un no, pues no formulaba una pregunta sino una invitación. Confió en la curiosidad y el afecto que la gente le habría tomado a Melquisedec luego de ser el portador del agua, luego de agradecerle cada día que les llenara los recipientes, y si colocó doce sillas, es porque no tenía más, y nunca hubiera aceptado realizar la reunión en la capilla. (Toscana, 2004: 99).

### **Prolepsis.**

En contraste con las analepsis, las prolepsis se distinguen por el salto hacia el futuro en relación a la línea básica del discurso marcado por el relato primario. Sólo existen dos tipos: las externas e internas.

### **Prolepsis Externa.**

Siendo Melquisedec el único que transporta el agua a Icomole, se siente molesto con algunas personas por desperdiciar algunas gotas, alude que es

trabajo infructuoso de sus mulas, pero al final, cuando todos hayan llenado sus botes, Melquisedec volcará el agua restante para sus animales “Cuando todos terminen de llenar sus recipientes, volcará el agua remanente en un abrevadero para los chivos y para sus propias mulas” (Toscana, 2004: 22).

La madre de Anamari visita la biblioteca. Lucio nota el atuendo que lleva y será presa de algunas fantasías con esa mujer, sabe que esa noche estará intranquilo por aquella visita:

Lucio comprende que pasará esa noche pensando en ella y en lo injusto que resulta la aparición de la belleza en ese pueblo, injusto para un hombre que habrá de apagar el foco de su habitación para encender en su mente vaivenes de cuello y medias que se desenrollan sobre las piernas blancas... (Toscana, 2004: 76)

Los rurales han registrado la casa de Melquisedec, sus cosas se encuentran esparcidas por el piso. Después de preguntar a los vecinos por otra propiedad a nombre del anciano, se marchan, dejando la puerta abierta: “La puerta de Melquisedec queda abierta. El viento de esa noche la hará traquetear”. (Toscana, 2004: 83).

Lucio sabe que la madre de Anamari se irá pronto, Icamole no es para una mujer como ella, no obstante, planea hacerle un presente para que ella tenga en su memoria el recuerdo de aquel anciano, por lo que debe poseer un carácter simbólico: “Debo regalarle algo a la madre de Babette, pues resulta obvio que tarde o temprano ella suspenderá sus visitas a Icamole, se marchará en su auto como Bronislava en tren y nada tendré para arrojarle, para poner en sus manos” (Toscana, 2004: 127).

## **Prolepsis interna**

Igual que en el caso de las analepsis, las prolepsis internas se caracterizan por un salto hacia el futuro pero que tiene una gran importancia en el desarrollo del discurso. Los siguientes son algunos de los ejemplos más representativos.

La niña que Remigio encuentra en su pozo es muy diferente a las que conoce, su padre al escuchar la descripción, concluye que a una niña como esa no la darán como extraviada tan fácilmente, iniciarán investigaciones, buscarán sospechosos y ellos deberán estar atentos ante cualquier evento que ocurra: “Pero también estoy seguro, se dice, y aquí vuelve a mirar a su alrededor, que a una niña como ésta nunca la van a dar por perdida.” (Toscana, 2004: 13).

Sin otra opción, Remigio decide enterrar a la niña en su patio, cerca de un aguacate; sin embargo, el pueblo es muy pequeño y cualquier acción fuera de lo común llevaría a Remigio a ser el principal sospechoso. Decide esperar al otro día, cuando el ruido del pico se pierda entre los ruidos de la comunidad: “Remigio decide esperar hasta el día siguiente cuando los golpes se pierdan entre pasos, conversaciones y traqueteos de platos cubiertos y ollas de peltre.” (Toscana, 2004: 38).

Los rurales no se dan por vencidos en la investigación, no obstante, su inexperiencia hace que Remigio y Lucio se prevengan. Todo rastro de la niña debe ser eliminado: “Vamos a regresar, dicen por orgullo, por la vergüenza de irse con

las manos vacías y no tener la menor idea sobre cómo conducir una investigación” (Toscana, 2004: 43).

Remigio comienza a tener conflictos emocionales, le pide a su padre que deje de asociar todo evento real con lo que sucede en sus libros. Lucio responde que es mejor cambiar el tema y centrarse en lo que pasará cuando los judiciales le hagan preguntas sobre la niña, pues si se muestra nervioso, será el principal sospechoso:

Para mí no es una narración, es la vida real, y no es cuestión de un rato, yo recordaré toda la vida el entierro de esa niña [...] Es mejor que hables de otras cosas; por ejemplo de lo que harás cuando la policía se presente con la foto de Babette y te pregunte si la has visto o de tu reacción si descubres un hormiguero nuevo justo sobre la sepultura (Toscana, 2004: 52).

Cuando el cuerpo de la niña comience el proceso de descomposición se mezclará con todos los resquicios que el tiempo ha dejado. Lucio imagina lo que sucederá con ella: “Mañana, pasado mañana o el mes próximo Babette será una amonita impresa en piedra y tal vez un muchacho la encuentre y la lleve a vender junto con otras piedras a la orilla de la carretera que va a Monterrey” (Toscana, 2004: 72).

### III. 2. 1. 2. Anisocronías

Siempre será mayor el tiempo de la historia que el del discurso, y para buscar equilibrio entre ambos el narrador recurre a algunos aspectos técnicos como la elipsis, el resumen, la escena, pausas, etc.

## **Elipsis**

Es el recurso temporal que más se utiliza, su función es que el tiempo del relato sea inferior al de la historia; haciendo uso de esto, el narrador expresa una sucesión de tiempo pero no lo cuenta.

En el apartado trece, el narrador cuenta un poco más sobre la batalla de Icamole, los hombres que cayeron luchando y el método que utilizaban los habitantes de la comunidad para enterrarlos:

Las siguientes jornadas fueron de mucho trabajo en Icamole [...] Al llegarle su turno a cada difunto el proceso se repetía, lo tomaban de axilas y tobillos para sacudirlo y removerle el excremento; lo depositaban en su foso y alguien rezaba un padrenuestro. Se tapaba el foso y asunto terminado. El que sigue. Y precisamente al quinto día, cuando creyeron haber finalizado sus labores, una señora señaló el enjambre de moscas que revoloteaba tras una loma. (Toscana: 2004, 68).

Aquí, el narrador se adelanta cinco días, en ese tiempo no ocurre nada importante, pero los días siguen sucediendo; es hasta el quinto que encontrarán el cuerpo de un soldado que según los habitantes no tiene más de un día de muerto. Ese soldado que cayó es Pedro Montes, entre sus cosas lleva una carta dirigida a una mujer de nombre Evangelina, carta que será la única reliquia de la comunidad.

Otro ejemplo es cuando Remigio entierra a Babette e intenta tardarse el mayor tiempo posible: “Dedica un par de horas a esa tarea, ansioso primero, y tranquilizándose poco a poco mientras avanzan los minutos, desciende el nivel de agua y nadie toca a la puerta” (Toscana, 2004: 57).

Al saber que nadie se ha asomado, tocado la puerta o notado algo raro, Remigio da por terminada su tarea. El narrador no nos explicó cada detalle, se limita únicamente a mostrar un panorama general de los eventos que están sucediendo.

Cuando la madre de Anamari le pide a Lucio que le muestre el lugar donde está enterrada su hija, y éste acepta, se pierden en una conversación que, probablemente dura bastante, sin embargo, el narrador sólo lo expone en dos líneas: “La conversación había iniciado en la biblioteca; ahora ambos se hallan frente al portón de la casa de Remigio” (Toscana, 2004: 142).

## **Resumen**

El *resumen* acelera el ritmo de la narración; el narrador puede compactar las acciones de días o meses en unas cuantas líneas.

En el apartado número veintitrés, el narrador contará cómo Remigio encuentra algunas fotografías de Melquisedec cuando era un niño, la visita que éste realizó a la Alameda acompañado de su madre y la fotografía que se tomó sentado en un caballo. Remigio recuerda algunas palabras que intercambió con el anciano y se pregunta por qué vino a quedarse a Icamole. El narrador sólo toma los eventos más importantes de la infancia de Melquisedec.

¿Por qué ese nombre? Se pregunta Remigio al tiempo que observa la fotografía de Melquisedec sobre un caballo de madera con su madre en la alameda. El sobre contiene otras once fotografías de hombres y mujeres que nada le dicen a Remigio; tías, tal vez, parientes lejanos [...] En cambio Melquisedec le había contado sobre esa tarde en la alameda, y aunque sus palabras fueron breves, a

Remigio le alcanza 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 (Toscana, 2004: 111).

La reliquia más querida por los habitantes de Icamole, es la carta de Pedro Montes a su amada Evangelina. Fue el único de los soldados al que le pusieron una cruz, así, si en algún momento se presentaba Evangelina, los habitantes podrían llevarla a donde se encontraba su cuerpo. En el texto, el narrador nos menciona de forma breve el contenido de la carta:

En ella le expresaba su amor, le detallaba el tormento de pasar las noches con una bala en el espinazo y, guiado por el ánimo de quien da su vida por una causa, concluía asegurando que la batalla de Icamole sería recordada por los siglos de los siglos por todo México, que el 20 de mayo llevaría letras rojas en el calendario y que los caídos serían elevados a lo más alto de las páginas heroicas del país. (Toscana, 2004: 69).

Al pasar el tiempo, la carta se vuelve objeto de veneración, pues en ella se menciona tres veces la palabra amor, dos veces a Dios y en una a San Gabriel Arcángel, motivos suficientes para que se guarde en un frasco y se coloque dentro de la capilla.

## **Escena**

El tiempo de la **escena** es el mismo tanto en el relato como en la historia. El estilo de Toscana, referente a las marcas que caracterizan al diálogo, es muy similar al que plasma José Saramago en sus novelas. El portugués hace uso de las mayúsculas cuando quiere otorgarle la voz a otro personaje, en el caso del escritor mexicano, se vale de signos de comas o punto para sustituir el tradicional guión.



En la novela se pueden encontrar este tipo de marcas, por un momento el narrador está contando un evento cuando el personaje lo interrumpe. No son pocas las escenas, e incluso son de gran importancia para conocer más a fondo a los personajes, sin embargo, sólo se anotan las más significativas:

¿Secarla?, interrumpe Lucio, ¿tu pozo tiene agua? La tengo en la casa, en el suelo, sobre una toalla en la cocina [...] ¿Quién te dijo que no paso hambre? Tengo una niña muerta, creo que ése debe ser el tema de nuestra conversación. (Toscana, 2004: 28).

Lucio vuelve a su silla; se arrellana y cierra los ojos. ¿Qué sabes de esa niña? Sólo que es hija de una viuda que estaba de visita en Villa de García; la andan buscando y le pidieron a la gente de Icamole que esté alerta. 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 maté, insiste Remigio. (Toscana, 2004: 28).

¿Cómo es el muertito de Santín? Lee la novela y lo sabrás. Tal vez lo haga, pero ahora dime cómo era. Lucio hace memoria por unos instantes. Trece años, moreno, huérfano, uniforme escolar, peinado militar. Mi niña era hermosa y nunca cerró el ojo derecho, ni siquiera cuando le vertí la primera andanada de arena con el cucharón. Aunque nunca lo voy a escribir puedo imaginar cómo se adherían a su retina los granos de arena de las cucharadas que derramé sobre su rostro, cómo se metían por los huecos de la nariz, por la boca entreabierta. Alberto Santín siempre ha sido insulso, confirma Lucio. (Toscana, 2004: 50).

¿La conoce? Lucio echa el torso hacia delante, repega los ojos a la imagen. Sí, responde, se llama Babette. El teniente Aguilar se acomoda una silla, junto al escritorio y se siente. No, señor, se llama Anamari, y la andamos buscando. Lucio se encoge de hombros y alza la vista. Anamari, Babette, son sólo nombres (Toscana, 2004: 62).

¿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 (Toscana, 2004: 64)

¿Tocaste a Babette? ¿Acariciaste su piel? No pude evitarlo; tú me dijiste que revisara la etiqueta de sus calzones. No te disculpes, Lucio cierra los ojos, ella vino para eso para habitar por siempre en ti (Toscana, 2004: 147)

¿Qué comía?, pregunta la mujer. No lo sé, responde Lucio, ¿qué podría comer un mexicano en París? Ella medita unos segundos antes de sugerir algo. Le parece una cocotte de porc à l'ananas? Lucio resopla molesto. No, no me parece. Digamos que comía pollo hervido, porque imagino que su dentadura no le daba para otras carnes; pero es indispensable aclararlo, lo que me interesa decir es otra

cosa. Entonces inténtelo de manera distinta, dice la mujer, porque a mí me interesa saber dónde se posó la mosca (Toscana, 2004: 149)

La conversación que mantienen los personajes corre al mismo tiempo a nivel de relato y a nivel de historia. No existen desfases temporales, pues nos dedicamos únicamente a observar el diálogo que mantienen.

## **Pausa**

Por último, la *pausa*. Al contrario del resumen, este recurso se caracteriza porque no sucede nada en el relato, se queda suspendido en los pensamientos de algún personaje, en alguna descripción o en un recuerdo.

Al final del apartado cuarto, Lucio medita en la posibilidad de declararse culpable si las cosas se complican: “Lucio asiente lentamente y se dirige a abrir la puerta. Imagina que la única forma de hacer lo que Remigio le pide es echándose él mismo la culpa.” (Toscana, 2004: 32)

En el siguiente ejemplo, Lucio se sienta fuera de su biblioteca y observa lo que sucede a su alrededor, se pierde entre el recuerdo de aquellas dos letras que se cayeron y la esperanza de recuperar nuevamente la biblioteca que alguna vez dirigió:

Con el retazo de luz de luna Lucio mira su biblioteca. Parte del enjarre se ha caído; por eso sobre la puerta apenas alcanza a leerse la palabra bibliote; las últimas dos letras amanecieron hechas migas en el suelo tras una noche ordinaria, sin una fuerza especial que las derribara, salvo la edad y el abandono. (Toscana, 2004: 33)

Remigio no quiere entrar a su casa, prefiere pasar la noche en vela. El recuerdo de la niña lo persigue, aprovecha ese momento para imaginar si su piel era la misma cuando se encontraba con vida: “Piensa en la palidez de Babette y se pregunta si tendría el mismo tono cuando era vanidosa y mostraba la pantorrilla.” (Toscana, 2004: 38)

El pozo de Remigio se encuentra vacío, él mismo lo ha vaciado, la última cubeta con agua la vierte sobre su cabeza. El aguacate ha recibido la mayor cantidad de agua, a Remigio le gusta acariciar la piel de los frutos de su árbol y al hacerlo, realiza una comparación con algunas mujeres:

A veces **evoca** la textura de las piernas de la señora Robles: blandas, rugosas, pobladas de vellos tenues en los muslos y gruesos en la espinilla; a veces **piensa** en los pechos de Encarna: muelles, copiosos, y, sin embargo, de pezón muy áspero, puntiagudo, dos tabletines de chocolate. No hay como la suavidad de sus aguacates, por eso algunas noches echa varios en la cama y se tiende con ellos. (Toscana, 2004: 57)

Después de leer una novela, Lucio da su opinión sobre ella, le parece una obra genial que se asemeja mucho a la cotidianidad. La pausa se ubica en la sustracción del pensamiento del bibliotecario:

Pese a su distancia en el tiempo, **la siente** más cercana a Icamole que cualquier obra escrita recientemente, pues con las palabras dirigidas hacia los habitantes comunes y corrientes parece describir a quienes deambulan alrededor de la biblioteca. (Toscana: 2004, 60)

Después de la lluvia, Lucio sale a las calles a dar su juicio. Compara Icamole con las calles de Madrid, todo lo evoca de sus anteriores lecturas.

Esta lluvia es diferente a la de Madrid, **piensa** Lucio, e **imagina** pavimento en vez de lodo y muchachas en falda corta que brincan charcos, visualiza empapado al

inmigrado recién llegado de África y a los meseros ocupados en asear el suelo porque ahora los clientes marcan sus pisadas (Toscana, 2004: 137)

### III. 2. 2. Modo narrativo

El modo es la manera en que el narrador relata los eventos, es decir, cómo el autor regula la información que transmitirá al lector. Gracias al modo narrativo se pueden encontrar características que permiten tener acceso a la subjetividad del personaje. Genette distingue dos puntos básicos para regular la información: la distancia y la perspectiva. Respecto a la distancia, el teórico distingue dos modos narrativos la **imitación** y la **narración**.

El primero se identifica por la reproducción del evento sin que el narrador intervenga de manera directa, lo que intenta es estar lo más lejos posible de lo que cuenta, por ejemplo:

Tras la batalla de Icamole en el año de 1876, luego del llanto de Porfirio Díaz, el corredero y el matadero de gente, el griterío y los tiros de gracia y desgracia cada que aparecía un enemigo herido, el ejército triunfador se marchó antes del anochecer, sin hallar el motivo para apostar un destacamento, o siquiera un par de centinelas que cuidara el territorio recién conquistado (Toscana, 2004: 67)

Por otro lado, la **narración** es donde el narrador habla directamente, interviene y deja en claro la posición que está tomando en el asunto. Hace notar al lector la importancia de su participación:

La casa de Melquisedec se halla en desorden. Los dos sacos que cargaron los rurales con sabrá Dios qué no fueron suficientes para limpiar el lugar. Hay que caminar con cuidado para no pisar una cuchara de peltre, una lata vacía de salsa verde o tropezar con un sillón rojo volteado patas arriba. (Toscana, 2004: 103)

También hacemos notar que la novela de Toscana corresponde a un discurso transpuesto, ya que el narrador intercala las palabras de los personajes con su narración, manejando un **estilo indirecto libre**, es decir, un estilo narrativizado:

Tres señoras entran en la biblioteca. Creemos que fue usted quien rayó la carta a Evangelina, dice una de ellas. Ya mandamos a buscar en un diccionario con el profesor Rocha y es verdad fe se escribe sin acento, pero nadie tiene derecho de alterar un texto sagrado. Otra de ellas se aproxima a Lucio con una Biblia, la posa sobre el escritorio y la abre en las últimas páginas. Mire, le señala un par de versículos subrayados. Lea esto. Él gira la Biblia para orientar los renglones y, tal como estaba acostumbrado cuando tenía gente alrededor, lee en voz alta. (Toscana, 2004: 133)

Por otro lado, la **focalización** es la adopción (o no) de un punto de vista que asume el narrador para contar los acontecimientos, se basa en la separación que existe y la perspectiva que se refiere a la óptica del personaje y cómo orienta el enfoque narrativo.

Es importante señalar que la focalización va cambiando constantemente, por lo tanto, no se puede hablar de una focalización general en esta obra, sino en apartados, por esa razón exponemos los que tienen más notoriedad.

**a) Focalización cero o relato no focalizado:** el narrador entra y sale libremente de la mente de los personajes, la perspectiva es del narrador.

La luz no es intensa en la biblioteca y Lucio se pregunta si de veras puede distinguir los libros con lentes oscuros o si trata de hacerse pasar por intelectual. De ser así, prefiere la honestidad de las señoras de Icamole, que con toda la dentadura le expresan su desprecio por los libros (Toscana, 2004: 75)

**b) Focalización variable:** el punto focal varía de un personaje a otro, no necesariamente el mismo acontecimiento.

Lucio hurga el suelo con el zapato hasta dar con un caracol milenario; lo toma y lo arroja tan lejos como puede. Remigio lo mira impaciente, en espera de una respuesta. No te preocupes, dice Lucio cuando el caracol deja los rebotes y permanece quieto fuera de su vista, Melquisedec no te va a denunciar, ni a ti ni a tu pozo (Toscana, 2004: 71)

### III. 2. 3. Voz narrativa

En lo que respecta a la voz narrativa, el teórico francés habla de tres niveles narrativos<sup>14</sup>: el nivel extradiegético, que se refiere a los acontecimientos primarios de la ficción y que se ocupa de su narración, el nivel intradiegético, donde los acontecimientos se están narrando en un primer plano –a este nivel pertenece Icamole y los eventos que se desarrollarán en ese lugar–, y el nivel metadiegético, que es la narración que se encuentra dentro de la narración –usualmente los relatos que Lucio cuenta–; a estas transgresiones de niveles narrativos se les conoce como metarelatos. Rimmon-Kennan, en su libro *Conceptos de Narrativa* (1988), afirma:

[...] cuando la transición [de un nivel narrativo a otro] no está marcada y la separación de los niveles se transgrede, el efecto producido es de una excentricidad que puede ser cómica o fantástica, la cual tiende a convertir al narrador o al lector, o incluso a los dos, en un elemento de la diégesis. Cuando el narrador se dirige al lector con un comentario del tipo 'mientras el personaje x hace y, será útil explicar que...', trata la narración cómo si fuera contemporánea a la diégesis y debiera, por esta razón, rellenar los 'tiempos muertos' (Rimmon, 1988:189).

---

<sup>14</sup>Según el diccionario de retórica de Helena Beristáin, el nivel del discurso se define como planos horizontales, superpuestos y paralelos que estructuran la lengua. Los elementos se delimitan atendiendo a las referencias distribucionales, es decir, aquellas que se vinculan dentro de un mismo nivel y atendiendo también a otro. (Beristáin: 1995, 363).

Esta clasificación tiene una relación muy estrecha con los tipos de narradores. Genette distingue entre punto de vista y voz, es decir, la persona que ve la acción y la persona que habla. Asimismo, clasifica los tipos de narradores según su función en el relato: El heterodiegético, es aquel que no participa activamente en lo que se está narrando, mientras que el narrador homodiegético, cumple una doble función: ser personaje y narrador de la historia. Estos narradores pueden combinarse siguiendo los niveles narrativos, quedando de esta forma: narrador extradiegético–heterodiegético, narrador extradiegético–homodiegético, narrador intradiegético–heterodiegético, narrador intradiegetico–homodiegético.

Genette propone las siguientes fórmulas en donde se pueden ver las relaciones narrador (N), autor (A) y personaje (P):

N	≠	P	Heterodiegético
N	=	P	Homodiegético
A	≠	P	Heterodiegético
A	=	P	Heterodiegético
			Homodiegético

Normalmente se habla de un narrador en primera o tercera persona, pero esto, como dice Luz Aurora Pimentel, depende más de cómo está involucrado el narrador en la diegésis: “Es evidente que el criterio que decide la elección vocal no

reside entonces en el uso de un pronombre u otro, sino en la relación que tiene el narrador con el mundo narrado.” (Pimentel, 2010: 136).

En *El último lector*, la voz se inscribe desde la tercera persona, presentando un narrador extradiegético–heterodiegético que no actúa o no se tiene rastro de él como personaje de la obra. Su ausencia en el mundo del relato es la característica principal de este narrador:

El cencerro se escucha por todo Icamole, lo cual no es decir mucho: 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 [...] (Toscana, 2004: 21)

Sentado en la cama, desnudo, los codos apoyados sobre los muslos; Remigio alza la cabeza y se dice que no quiere pasar la noche de ese modo (Toscana, 2004: 95)

Cuando se transgrede el nivel narrativo aparece un narrador intradiegético–heterodiegético. En algunos apartados serán Remigio o Lucio quienes narren los acontecimientos de Icamole, o bien, cuenten las historias de sus libros:

Me da lo mismo, dice Remigio, y abre el libro donde indica el separador. Comienza aquí, Lucio señala el segundo párrafo de la página impar. Él sabía que sin cadáver no habría crimen que perseguir, ni por lo tanto acusado que procesar... (Toscana, 2004: 40)

Lucio sabe que no debe esperar más [...] comienza a leer en voz alta los renglones subrayados: Nada se sabía de ese hombre. Lo vieron ocupar la casa de Guido Buonafalce tras su muerte en la última crecida del Arno. (Toscana, 2004: 62)

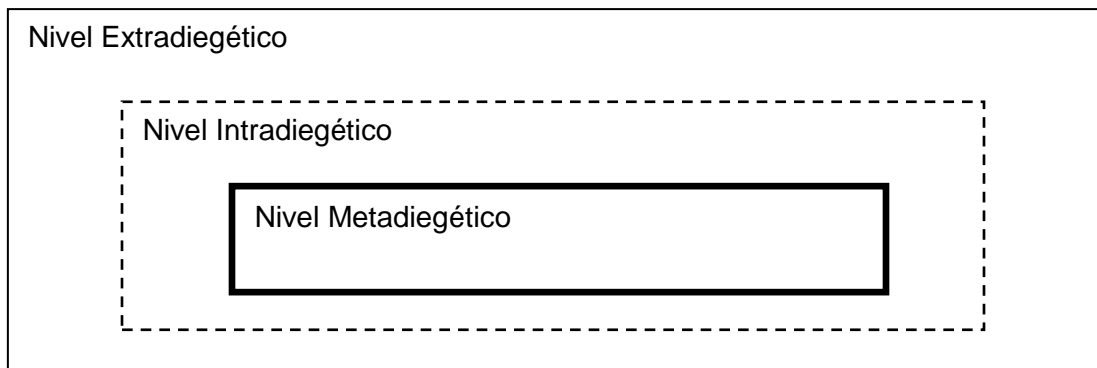
Siente cosquillas en la garganta, pero evita carraspear, porque en las novelas ordinarias la gente carraspea antes de iniciar una lectura.

Le habían envuelto la cara con su misma camisa, anudando bien las mangas en torno a los ojos. (Toscana, 2004: 99)

Es notoria la transgresión por parte de la voz narrativa, pues a través del tipo de nivel narrativo se podrá identificar el tipo de narrador. Genette afirma que la



participación de un narrador en tercera persona no necesariamente lo excluye del discurso narrativo. Este es el caso de Lucio, un bibliotecario que emite juicios a los autores de los libros, o critica despiadadamente a traductores y editores, dejando a un lado, combinando o afianzando las opiniones que el narrador principal tiene sobre esos temas:



Pimentel opina sobre esto:

Así pues, incluso un narrador heterodieético puede estar presente o ausente, en distintos grados, del discurso narrativo. A mayor presencia, mejor definida estará su personalidad como narrador; a mayor "ausencia", mayor será la ilusión de "objetividad" y por lo tanto de confiabilidad. (Pimentel, 2010: 142)

En lo que refiere a **tiempo** del relato, es decir, el tiempo verbal en el que se encuentra el discurso, la novela de Toscana posee características de narración simultánea y narración anterior; la primera se denomina de esa forma, ya que la

posición temporal de la voz es simultánea con los eventos, el uso del verbo es en presente:

Lucio alza la voz; habla como si enfrente tuviera una muchedumbre. ¿Dónde aprenden los escritores a matar y morir? ¿En el cine, donde nadie muere como la gente muere? [...] Lucio arroja el hueso del aguacate por la puerta. Por eso, si no ha de hacerse correctamente, es mejor obviar la muerte, como en *La muerte de Babette*. (Toscana, 2004: 51-52)

La gente se forma con sus recipientes, mas el operador de la pipa, sin pedir permiso acciona la manguera para mojar a cuantos tiene alrededor. Nadie protesta, ni las ancianas que evidencian sus pechos escamosos, ni las mujeres en menstruación (Toscana, 2004: 109)

El chivo se halla atado al árbol. Remigio se aproxima y aprisiona al animal entre sus piernas, apretándole ambos costados. Con la mano izquierda le toma pellejo y pelambre a la altura de la nuca y con la derecha acerca el cuchillo al cuello (Toscana, 2004: 155)

Respecto a la narración anterior, es la que se encuentra dentro de un plano intradieгético, pues en esta las narraciones tienen un carácter profético, dando respuesta a las inquietudes o dudas de algunas personas sobre su condición natural y lo que les espera:

Una historia no puede terminar así, protesta Remigio. Claro que puede, y no hay duda sobre el final. Pierre Laffitte ya lo dice en el título, entonces evita repetirlo en la trama. Lo que importa es que ahora sabemos un poco más que el resto de los lectores; ahora sabemos que Babette terminó en un pozo de agua. (Toscana, 2004: 31)

Lo sé porque está escrito [...] Uno de estos días se van a enterar de que a Melquisedec lo arrojaron de una camioneta a toda velocidad, entonces vendrán a esta biblioteca a buscar en las novelas con quiénes las engañan sus maridos, cuándo se marcharán sus hijos de Icamole o porqué nunca volvió el que se fue a trabajar al otro lado o si sus hijas aún son vírgenes o si ya las preñó el imbécil del gordo Antúnez. No le digan a la señora Vargas, pero en *La frontera negra* leí que su marido nunca llegó a Chicago, murió ahogado en el río Bravo sin documentos que lo identificaran; por eso los que lo hallaron flotando le quitaron las ropas y lo volvieron a echar al agua. O si lo prefieren, díganle, para que ya no lo siga esperando. (Toscana, 2004: 101-102).

### III. 3. Intertextualidad

La intertextualidad es un proceso que utiliza el escritor para establecer una conexión entre diferentes textos. Este elemento está considerado como parte del posmodernismo, ya que el texto pierde su mimetismo y no se refiere más al mundo exterior, sino a sí mismo, lo que Anthony Giddens (1991: 149, 155) denomina “secuestro de la experiencia”.

El discurso literario actual, específicamente la narrativa, ha puesto mucho énfasis en explorar más todavía el aspecto intertextual de la obra, adaptando e integrando voces, ideas, mediante alusiones, citas, inclusiones de otros autores para hacer del texto un cuerpo abierto. Quizás el estudio de la intertextualidad pueda ofrecer una mirada crítica a la identidad de una obra, y de este modo, evidenciamos los objetivos narrativos y, posiblemente, se puedan caracterizar épocas y movimientos.

#### III.3.1. El juego del narrador

A través del juego de voces, el autor propone un relato con diferentes aristas, mismas que le permiten al lector interactuar con la obra o con los personajes; de cierta manera el discurso motiva al receptor para que pueda interpretar símbolos u otros textos. Ezra Pound mencionaba que la lectura es un arte de la réplica, por ello los lectores viven en un mundo paralelo, y en ocasiones imaginan que este

mundo entra en la realidad, como le sucede al personaje principal de *El último lector*.

La biblioteca de Lucio está conformada por quinientos siete ejemplares, de los cuales sólo ciento treinta se encuentran en el librero. En el último apartado, el personaje de Toscana abre una caja, en su interior halla veintidós libros más, dando un total de quinientos veintinueve libros, eso descartando algunas otras cajas que tiene desde hace años.

Por otro lado, David Toscana utiliza el mismo método que utilizó Borges en sus cuentos: saturar al lector de libros, justificar sus razonamientos a través de otros textos, recrear cuadros inimaginables de haberes y personas<sup>15</sup>.

Esta es la lista de libros que podemos encontrar en la novela de Toscana, algunos de ellos carecen de autor, o bien, de título:

<b>Libros</b>	<b>Autores</b>
<b>El color del cielo</b>	Brian MacAllister
<b>La tentación creadora</b>	
	Antonio Pedraza
<b>El otoño en Madrid</b>	Jordi Ventura
<b><u>La muerte de Babette</u></b>	<u>Pierre Laffitte</u>
<b>Calcetas rosas</b>	
<b><u>Ciudad sin niños</u></b>	<u>Paolo Lucarelli</u>

<sup>15</sup> Algunos lectores de Borges, agotaban los medios posibles por encontrar las obras que éste mencionaba en sus cuentos o ensayos; no obstante, ninguno de los textos que mencionaba el escritor argentino existía, este evento le producía a Borges una grata y también una enorme sonrisa.

<b>El hospicio de los inocentes</b>	
<b>La hija del telegrafista</b>	
<b><u>Los peces de la tierra</u></b>	<b><u>Klaus Haslinger</u></b>
<b><u>El manzano</u></b>	<b><u>Alberto Santín</u></b>
Soledad Artigas	
<b>Ojos insomnes</b>	
<b>La verdad sobre los amantes</b>	Ricardo Andrade Berenguer
<b>La ventana clausurada</b>	
<b>Espejos de vida</b>	
<b>Rebeca por las tardes</b>	
Folsom	
<b>Coplas guadalupanas</b>	Héctor Lanzagorta
<b>Cuidado integral de los chivos</b>	
<b><u>Las leyes de la sangre</u></b>	
<b><u>La frontera negra</u></b>	
<b>La parcela prometida</b>	
<b>Vidas ocultas</b>	
<b>El hijo del cacique</b>	
<b>Santa María del Circo</b>	<b>David Toscana</b>
<b>Testimonio de un soldado</b>	
<b>Amargura</b>	
<b>Las nieves azules</b>	Igor Pankin

<b>La Biblia</b>	
<b>El valle de las gaviotas</b>	
<b>El canto del olvidado</b>	
<b>La charca</b>	
<b>Traición</b>	
<b>La húngara y el cielo</b>	
<b>Dos gramos de inocencia</b>	
<b>Nostalgia de tu imagen</b>	
<b>Batallas nocturnas</b>	
<b>La vida en el campo de batalla</b>	
<b>La muerte de don Porfirio</b>	Pierre Laffitte
<b><u>El paraíso de Yoshikazu</u></b>	
	Felipe Ibarrola
<b><u>El pan de cada día</u></b>	
	Michael William Brown
	Ángela Molina
<b>Paternoster</b>	
<b>La tuberculosis</b>	
<b>Causas perdidas</b>	
<b>El hombre de cristal</b>	
<b>La muerte de Herlinda</b>	
<b><u>El último lector</u></b>	

Los libros que se encuentran subrayados tienen un fuerte vínculo con la vida de los personajes. Lucio ve en esas novelas una parte de su vida, por ejemplo: *El manzano*, que ayudará a Remigio a enterrar a la niña bajo su aguacate o *El paraíso de Yoshikazu* donde Lucio se visualiza como un samurái que se despide de su amada.

Los libros que se encuentran sombreados existen en el mundo concreto donde nos encontramos: *Santa María del Circo* y *La Biblia*.

Así, la intertextualidad es una propiedad o cualidad de todo texto que se concibe como el tejido de textos, es decir, el texto se remite siempre a otros textos y que muchos de ellos son identificables mediante la alusión, la polifonía, la heteroglosia y otros elementos que caracterizan la intertextualidad.

### III.3.2. Alusión

La Alusión es una figura retórica que consiste en hacer referencia a un hecho o realidad sin nombrarlo. Varios son los ejemplos que encontramos en la novela de Toscana, algunos creados por los mismos libros que Lucio lee, en tanto que otros involucran libros que se encuentran en nuestra realidad. Comenzaremos por los apócrifos:

a) *La muerte de Babette de Pierre Laffitte*. Es la obra más importante de la novela, en torno a ella gira la acción central, que es la desaparición de una niña. Es uno de los libros preferidos del bibliotecario (más tarde sabrá que la madre de Anamari también admira esa novela), y bajo la consigna de la desaparición de **Babette** detrás de una puerta el mismo día que estalla la Revolución Francesa; Lucio confirmará lo dicho por Laffitte: “Pobre Babette, pobre de ti, campanas y más campanas, un país que se cree libre, una niña que no cree en nada” (Toscana, 2004: 77). Anamari obtendrá el nuevo nombre de Babette, ya que físicamente son similares, incluso, por el lunar que tienen en la mejilla izquierda.

b) *Ciudad sin niños de Paolo Lucarell*. Cuando se presenta el teniente Aguilar, Lucio le relata una historia: **un grupo de niños** le temen a un **anciano** que ha llegado a la ciudad, inventan una historia donde aseguran que el anciano ha llegado entre el lodo y los escombros que trajo el Arno. Poco a poco el juego se vuelve más agresivo y el viejo buscará una manera de vengarse; llenará con arena una caja de su carreta y la llevará al Arno con la intención de que éste algún día se desborde, **la gente** pensará que está loco hasta que un día varios niños comienzan a desaparecer, por lo que **las autoridades** le piden a los padres que los niños no salgan si no es con un adulto y que vayan amarrados a él, trayendo con esta acción que **los niños** no vuelvan a salir de sus hogares. El viejo sigue con la misma actividad, la gente lo cree loco pero dudan que él sea el responsable. Es a través de esta



historia que Lucio convence al teniente Aguilar que Melquisedec es el responsable de la desaparición de la niña.

c) *Los peces de la tierra de Klaus Haslinger*. Ese libro hubiese terminado bajo el sello de censurado si Haslinger no hubiera mencionado el lugar al que llegan **Fritz** y **Petra**. Lucio imagina que es Icamole el lugar que describe el famoso naturalista alemán convertido en escritor, a pesar de la opinión de sus vecinos: “Aquí nunca ha venido un alemán [...] seguro que es un sitio que se parece a Icamole, pero no es, nunca será Icamole” (Toscana, 2010: 35).

d) *El manzano de Alberto Santín*. Es el libro guía para Remigio, le ayudará a deshacerse del cuerpo de Anamari. En el texto de Santín un **hombre** que ha asesinado a un **niño** intenta esconder el cuerpo, pero su víctima lo denunciará; el lugar donde lo ha sepultado es un árbol de manzanos y el fruto tendrá el rostro del niño, lo que llevará al asesino a caer en un descontrol mental y confesar su crimen.

e) *Las leyes de la sangre*. Lucio logra reunir a un grupo de habitantes de Icamole para que se enteren de lo que le sucedió a Melquisedec. El personaje principal de la historia que contará se llama **Eustacio**, Lucio sólo le cambia el nombre por Melquisedec. Narra una serie de eventos desde la detención del personaje hasta su asesinato por parte de los federales, Lucio sólo difiere en el anuncio donde se encuentra una

señalización de no rebasar, piensa que es más oportuno que el letrero diga “vacas en el camino”.

f) *Las nieves azules*. Lucio sólo lee el final de la novela. **Bronislava** y **Radoslav**, dos amantes, se despiden en una terminal ferroviaria; Radoslav le arroja una caja a Bronislava que no captura y por lo tanto no se logra descubrir lo que contiene. Lucio piensa en esta novela cuando la madre de Anamari se despide, pues ha decidido regresar a Monterrey. Después pensará que el personaje de Bronislava es Herlinda, su esposa fallecida.

g) *El paraíso de Yoshikazu*. Lucio se ve representado en **Yoshikazu**, un viejo samurái de la guardia del emperador; **Masumi** es la madre de Anamari, él siente algo por ella pero la diferencia de edad es notable, por lo tanto debe aceptar la condición natural de los amantes y sólo le queda por decir “No hace falta que me ame, basta con que me sirva” (Toscana, 2010: 118).

h) *El pan de cada día*. No existe nada que detenga a aquella mujer que una tarde entró a la biblioteca, vestida de negro y con gafas oscuras; Lucio se siente miserable y piensa en **Oleg**, un hombre que pasa frío por las noches y no encuentra refugio en ningún lugar, **Greta** es la dueña de una panadería que le brindará apoyo cuando Oleg esté en decadencia;

por lo tanto, es la lástima y no el amor lo que llevará a las mujeres a preocuparse por los personajes masculinos.

En el siguiente cuadro, desarrollaremos algunas citas de *El último lector* con algunos textos que se presentan en nuestra realidad.

### Cuadro comparativo de alusiones

Cita de <i>El último lector</i>	Justificación	Alusión
<p>Ahora falta definir el bien y el mal, se dice Lucio (Toscana, 2004:16)</p>	<p>En el segundo apartado de <i>El anticristo</i> de Nietzsche, encontramos las mismas preguntas que Lucio se hace; de la misma forma, el poeta griego Odiseas Elitis, en su libro, <i>Dignum est</i>, formula los mismos cuestionamientos.</p>	<p><i>¿Qué es lo bueno? Todo lo que eleva en el hombre el sentimiento de poder, la voluntad de poder, el poder en sí.</i></p> <p><i>¿Qué es lo malo? Todo lo que hunde sus raíces en la debilidad. (Nietzsche, 1985: 13)</i></p> <p><i>-¿Qué es el Bien? ¿Qué es el Mal?</i></p> <p><i>-Un punto. Un punto sobre el que te equilibras y existes</i></p> <p><i>y más allá de él confusión y tinieblas</i></p> <p><i>y antes de él rechinar de ángeles (Elitis, 1985: 37)</i></p>
<p>Mire que mencionar la expresión de horror del negro y no ahondar en eso; debió decirme cómo vibraban sus labios rojizos y</p>	<p>El bibliotecario es un crítico empedernido, necesita elementos concretos para disfrutar su lectura. Cuando sea necesario, el narrador</p>	<p><i>“Duclos”, interrumpió aquí el presidente, “¿no se os ha advertido que vuestros relatos deben tener los máximos y más prolijos</i></p>

<p>gruesos y quebrados con hilo de baba, o al menos cómo lucía la luna sobre el blanco de sus ojos (Toscana, 2004: 17)</p>	<p>tiene la obligación de profundizar en el texto. En la novela de Sade, titulada <i>Las 120 jornadas de Sodoma</i>, el presidente de Curval interviene para corregir a Duclos, la encargada del relato de las 150 pasiones simples.</p>	<p><i>detalles?, ¿qué sólo podremos juzgar la relación que la pasión que contáis tiene con las costumbres y con el carácter del hombre cuando no disimuléis ninguna circunstancia?, ¿qué las menores circunstancias sirven además infinitamente para nuestros sentidos que esperamos de vuestros relatos? (Sade, 2003: 80)</i></p>
<p>En las novelas las niñas se hicieron para desearse, ultrajarse o asesinarse (Toscana, 2004: 30)</p>	<p>En base a las novelas que Lucio ha leído, puede asegurar que todas las niñas han nacido para corromper a los hombres, similar a lo que hace Dolores Haze en la novela de Nabokov. A través de las palabras de Humbert Humbert, personaje principal y narrador de la novela más emblemática del autor ruso, nos enteramos de este tipo de jóvenes, que él denomina níñfulas. A Remigio le costará trabajo despegarse de la piel tan tersa de la niña, incluso la evocará en los aguacates que produzca su árbol, su tez será muy distinta a cualquier mujer que conozca.</p>	<p><i>Ahora creo llegado el momento de introducir la siguiente idea: hay muchachas, entre los nueve y catorce años de edad, que revelan su verdadera naturaleza, que no es la humana, sino la de ninfas (es decir, demoníaca), a ciertos fascinados peregrinos, los cuales, muy a menudo, son mucho mayores que ellas (hasta el punto de doblar, triplicar, o incluso cuadruplicar su edad). Propongo designar a esas criaturas escogidas con el nombre de níñfulas. (Nabokov, 2011: 47)</i></p>
<p>Claro, hablo de novelas escritas por hombres; las escritoras hacen crecer a las niñas y las ponen a sufrir del corazón (Toscana, 2004: 30)</p>	<p>El bibliotecario tiene una idea misógina en lo que se refiere a producción literaria, asegura que las mejores novelas son escritas por hombres, y las mujeres únicamente se</p>	<p><i>Es probable que esa idea se base en algunas novelas románticas, escritas por mujeres, en el siglo XIX, algunos referentes son: Jane Austen (Orgullo y prejuicio), las hermanas Brönte (Jane Eyre,</i></p>

	dedican al plan sentimental.	<i>Cumbres borrascosas</i> ) o <i>Edith Wharton (La edad de la inocencia)</i> , que hacen de sus protagonistas (mujeres) unas mártires en el tema amoroso.
La historia de Fritz y Petra termina mal; nunca pudieron adaptarse a las costumbres del lugar, y los habitantes, iracundos porque veían en los recién llegados a una amenaza con otro idioma, dos intrusos con más ganas de enseñar que de aprender, toman la decisión de expulsarlos (Toscana, 2004: 34)	Otra clara alusión la encontramos en un libro que Lucio lee y tiene como uno de sus preferidos, <i>Los peces de la tierra</i> . En esa novela una pareja de nombre Fritz y Petra llegan y se asientan en un lugar, los demás habitantes los rechazan y terminan por expulsarlos; para el bibliotecario el lugar donde se asentaron esos personajes no es otro que Icamole.	<i>John Milton escribiría en el siglo XVII uno de los poemas narrativos más importantes en la literatura inglesa, El paraíso perdido. El diablo decide vengarse de Dios, para eso tentará a sus recién creados, llevándolos a la expulsión de aquel lugar; así como Fritz y Petra son extranjeros que llegan a una tierra desconocida, Adán y Eva también lo serán fuera del paraíso.</i>
Un hombre intenta a toda costa ocultar el crimen que cometió, pero se llevará una sorpresa cuando su víctima encuentre la manera de denunciarlo desde el más allá. (Toscana, 2004: 39)	En el cuento de Poe, un hombre asesina a su superior, esconde el corazón de éste bajo el piso. Cuando los inspectores preguntan sobre el hombre asesinado, el victimario se pone nervioso, y sólo él escucha los latidos que provienen del lugar donde ocultó el corazón. Su culpa lo expone.	<i>El corazón delator de Edgar Allan Poe</i>
Sólo se salvó porque el pene del protagonista es breve, y eso me parece insólito; por lo general los escritores quieren verse en sus personajes y hablan de enormes miembros y amantes perfectos y erecciones monstruosas (Toscana, 2004: 40)	Algunos personajes de la obra de Sade poseen miembros monstruosos, sus biógrafos creían que el marqués intentaba reflejar su miembro genital en ellos.	<i>Hercule, realmente esculpido como el dios cuyo nombre se le dio, tenía veintiséis años y estaba dotado de un miembro de 8 pulgadas y 2 líneas de perímetro por 13 de longitud.</i>  <i>Antinoüs era portador de un instrumento de 8 pulgadas</i>

		<p>de perímetro por 12 de longitud.</p> <p><i>Rande-Au-Ciel</i> estaba dotado de un instrumento de 11 pulgadas de longitud por 7 pulgadas y 11 líneas de perímetro (Sade, 2003: 45-46)</p>
<p>Vamos, decía, no volteen atrás, que los fuertes ayuden a los débiles, y las mujeres, a los niños. (Toscana, 2004: 54)</p>	<p>En la novela que Lucio lee, el sacerdote alienta a la comunidad a abandonar el pueblo, lo ve como un infierno.</p>	<p><i>El mito de Perséfone y Orfeo, éste intenta sacar del Inframundo a su amada, sin embargo debe cumplir una condición, no debe voltear la cabeza hasta que haya salido de ese lugar, Orfeo no obedece y ella queda en el mundo de los muertos por siempre. En el Génesis se relata la historia de Sodoma y Gomorra, Dios castiga a esas ciudades con fuego, Lot puede escapar con su familia, la condición es no ver hacia atrás, no obstante su mujer desobedece y es castigada convirtiéndola en una estatua de sal.</i></p>
<p>La gente se iba alejando igual que en el cortejo rumbo al cementerio cuando murió don Simón, sólo que esta vez, aunque faltaba el féretro, parecían todos muertos (Toscana, 2004: 54)</p>	<p>Comala es el lugar donde Juan Preciado llega buscando a su padre. Cree encontrar a personas que interactúan con él, pero la trama se vuelve interesante cuando el lector descubre que todos están muertos.</p>	<p><i>Pedro Páramo de Juan Rulfo</i></p>
<p>Sin duda ése fue el fruto de la tentación, se dice, aunque la gente quiera creer en la manzana (Toscana, 2004: 58)</p>	<p>La acción que Satanás disfrazado como la serpiente propone a Eva.</p>	<p><i>Podemos comer del fruto de cualquier árbol, menos del árbol que está en medio del jardín. [...] Dios sabe muy bien que cuando ustedes coman del fruto de ese árbol podrán saber que es lo bueno y lo que es malo, y que entonces serán como Dios. Gn. 3:2-4</i></p>

<p>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. (Toscana, 2004: 60-61)</p>	<p>Lucio no pide nombres de marcas o detalles innecesarios, es muy probable que hubiera descartado inmediatamente la novela de Amis.</p>	<p><i>Cuando mi taxi salió del FDR Drive, a la altura de las primeras Hundred, un Tomahawk con la suspensión baja, rebosante de jóvenes negros, salió como un tiburón de una calle lateral y se cruzó justo por delante mismo de nuestra proa. (Amis, 2001: 11</i></p>
<p>El anciano había llegado entre el lodo y los escombros que trajo el Arno; tenía control sobre las aguas del río y en cualquier momento, si alguien lo provocaba, podía ordenar otra inundación. Toscana, 2004: 62)</p>	<p>Existe una leyenda muy famosa en Perú. Un mago ha escuchado maravillas de un lugar, decide visitarlo para comprobar esas afirmaciones, se disfraza como un anciano y entra, sin embargo, un grupo de adolescentes comienza a molestarlo e insultarlo; el mago les deja un regalo, un tambor. Los niños comienzan a tocarlo hasta que uno de ellos le da un puntapié, sorprendidos ven como empieza a fluir agua hasta inundar su ciudad.</p>	<p><i>El mago del tambor. Leyenda Inca</i></p>
<p>En el decimotercer apartado, el narrador nos cuenta la batalla de Icamole, describe los cuerpos de soldados que quedaron en el campo de batalla y cómo los habitantes los enterraron, Pedro Montes, fue el único de los soldados que tuvo un entierro especial, gracias a la carta que encontraron en su bolsillo. (Toscana, 2004: 67-70)</p>	<p>Ismail Kadaré es uno de los escritores predilectos de Toscana. El escritor albanes, publicó una novela titulada El general del ejército muerto, Kadaré relata las dificultades por las que tiene que pasar un general que tiene la encomienda de repatriar a los soldados que murieron en combate, debe buscar sus tumbas, exhumarlos y entregarlos a sus familiares. Una tarea nada sencilla.</p>	<p><i>El general del ejército muerto. Ismail Kadaré.</i></p>

Llegará el día en que tú también te marches [...] y yo, al fin solo, me encerraré en mi biblioteca para ahogarme en el fondo del mar (Toscana, 2004: 85)	Según la leyenda, Eratóstenes era amante de la astronomía y, por un tiempo, director de la biblioteca de Alejandría. En una visita al río Nilo, sus ojos se infectan por una bacteria, Eratóstenes comienza a perder la vista gradualmente y decide encerrarse en su biblioteca y dejarse morir de hambre.	<i>Eratóstenes</i>
Toda historia tiene continuación aunque no se escriba (Toscana, 2004: 96)	Mediante la apertura el lector reescribe el texto y se convierte en autor. Lo cual genera una particular relación entre lector-autor.	<i>Obra abierta de Umberto Eco.</i>
Esto debe ir derecho a las tinieblas Santa María el Circo [...] Ella va hacia la puerta y hace el ademán de lanzar el libro, voltea hacia Lucio y [...] lo deja caer (Toscana, 2004: 108)	El sacerdote y el peluquero, personajes de El Quijote de la Mancha, visitan la biblioteca de El Hidalgo, realizan críticas a algunos libros pero cuando encuentran el libro de Cervantes elogian su trabajo, no pasa lo mismo cuando la madre de Anamari encuentra el libro de Santa María del Circo. Es una antítesis de lo que sucedió en la narración de El Quijote.	<i>-La Galatea de Miguel de Cervantes – dijo el barbero. -Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención: propone algo, y no concluye nada (Cervantes, 2000: 68)</i>
¿Por qué, Melquisedec? Icamole es un lugar de donde la gente se va, no a donde llega la gente. ¿Por qué alguien que estuvo en la alameda habría de venir a este sitio? (Toscana, 2004: 112)	Melquisedec realiza la misma acción que el Señor Hamilton, personaje de la novela de Steinbeck. Un emigrado que llega a un lugar donde nadie quiere estar.	<i>Ignoro por qué habría dirigido sus pasos hacia el Valle Salinas. Era un lugar muy inadecuado para un hombre que provenía de un país tan lleno de verdor, pero el hecho es que llegó allí treinta años antes del principio de este siglo, y llevó con él a su menuda esposa irlandesa, una rígida y encarda mujercilla tan desprovista de humor como un polluelo (Steinbeck, 1985: 15)</i>
Señor comendador, dice	La palabra comendador	<i>Mengo: Una cierta punta.</i>



<p>Lucio en voz alta, ¿qué hacemos con este libro? Enviadlo a la hoguera, se responde, y así lo hace, y de una vez son condenadas setenta mil palabras (Toscana, 2004: 125)</p>	<p>alude a los eventos que se realizan en Fuente Ovejuna, los habitantes de ese lugar han asesinado a un hombre tirano y lascivo. Una nueva diligencia intenta dar con el asesino pero todo el pueblo se hace responsable del hecho.</p>	<p><i>Vamos que me arromadizo.</i></p> <p><i>Fronoso: Que vea, que éste es mejor. ¿Quién mató el Comendador?</i></p> <p><i>Mengo: Fuente Ovejunica lo hizo.</i></p> <p><i>Fronoso: ¿Quién lo mató</i></p> <p><i>Laurencia: Dasme espanto. Pues Fuente Ovejuna fue.(Vega, 1993: 125)</i></p>
<p>Es un honor conocer a tan ilustre hombre, militar y presidente como usted. Ella titubea antes de estrecharle la mano. Pierre Laffitte a sus órdenes, dice él. Porfirio Díaz, dice ella, también a sus órdenes. (Toscana, 2004: 131)</p>	<p>Lucio y la madre de Anamari realizan un cambio de personalidad, similar a lo que sucede en el cuento de Kundera, titulado <i>Autostop</i>, el relato lo podemos encontrar en <i>El libro de los amores ridículos</i>.</p>	<p><i>-¿Adónde va, señorita?</i></p> <p><i>-¿Va hacía Bystrica? – preguntó la chica y sonrió con coquetería.</i></p> <p><i>-Pase, siéntese – el joven abrió la puerta. La chica se sentó y el coche se puso en marcha (Kundera, 2002: 81)</i></p>
<p>Los gordos imbéciles no aparecen en las historias para robarse patatas ni para trasquilar ovejas; los gordos imbéciles traen desgracias y mueren el penúltimo capítulo de manera trágica (Toscana, 2004: 139)</p>	<p>En la novela de Steinbeck, un hombre gordo e imbécil, de nombre Lennie Small, tiene como sueño cuidar a conejos. Comienza con pequeños ratones que termina por asesinar debido a su gran fuerza. Casi al final de la novela, una mujer se acerca a él, hablan un rato, ella se asusta y él termina por asfixiarla, su amigo no tendrá otro remedio que matarlo para que no vaya a prisión.</p>	<p><i>De ratones y hombres, de John Steinbeck.</i></p>
<p>Por eso el abogado defiende al negro sin amedrentarse ante las protestas de los blancos (Toscana, 2004: 146)</p>	<p>A Atticus le encargan la defensa de un hombre de raza negra llamado Tom Robinson, acusado de violar a una joven mujer blanca llamada Mayella Ewell. Aunque muchos de los</p>	<p><i>Matar a un rruiseñor de Harper Lee</i></p>

	pobladores de Maycomb no están de acuerdo, Atticus acepta defender a Tom de la mejor manera posible	
Por eso el injustamente encarcelado escarba un túnel a la libertad (Toscana, 2004: 146)	Edmundo Dantés es enviado al castillo de If, sus enemigos están complacidos porque el plan que trazaron salió a la perfección. Dantés buscará una forma de escapar y junto con el abad de Faria cavarán un túnel para salir de ese lugar.	<i>El conde de Monte Cristo</i> Alejandro Dumas
Por eso el general Miller es benigno con sus prisioneros aunque no hablen su idioma (Toscana, 2004: 146)	Oskar Schindler crea una fábrica de artículos de cocina, llega a un trato con el director de un campo de trabajos forzados para usar mano de obra judía proveniente del ghetto de Cracovia, la opción de trabajo más económica disponible. Schindler impedirá que muchos de sus trabajadores lleguen a los campos de concentración donde les espera la muerte.	<i>La lista de Schindler</i> Thomas Keneally
En algunas novelas rusas he hallado algunos de sus rasgos, pero ahí las mujeres acaban por llorar demasiado y están dispuestas a prostituirse antes que ver a su padre morir de hambre (Toscana, 2004: 147)	Sonia, hija de Marmeladov. La sorpresiva muerte de su padre la pone en contacto con Raskolnikov. Le teme y por alguna razón le quiere. Sonia es una prostituta que amará, a pesar de todo, a aquella persona.	<i>Crimen y Castigo de Fiodor Dostoievsky</i>
¿Acaso nadie le dijo qué me importa si tu libro se lee al derecho y al revés cuando resulta igual de aburrido de ida que de vuelta? (Toscana, 2004: 151)	El libro de Cortázar es un juego constante con el lector, pues lo invita a leerlo de la manera que él prefiera. No obstante, eso motiva a un gran cansancio y una terrible confusión.	<i>Rayuela</i> , Julio Cortázar  <i>A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. (Cortázar, 2001: 11)</i>
Esta vez no atiende trama ni personajes ni diálogos,	Al no encontrar ningún resquicio de su esposa,	<i>Ya no saben narrar. Han perdido el lenguaje. Por eso</i>

<p>sino palabras, una por una. Con las tijeras recorta las que le sirven para ir formando una frase que, al cabo de un par de horas, tiene terminada (Toscana, 2004: 188)</p>	<p>Lucio decide recortar las palabras de algunos libros que ha condenado, su intención es formar una nueva historia que titulará <i>El último lector</i>.</p>	<p><i>he inventado ese juego para ellos. Como ves, los entretiene. Y es muy fácil. Si lo piensas, tendrás que admitir que todas las historias del mundo, en el fondo, se componen sólo de veintiséis letras. Las letras son siempre las mismas y sólo cambia su combinación. Con las letras se hacen palabras, con las palabras frases, con las frases capítulos y con los capítulos historias. (Ende: 1999, 359)</i></p>
---	---	---

### III.3.3. Polifonia

La polifonía literaria se da en un texto cuando hay distintos hablantes, quienes se expresan de forma individual, poniendo su propio matiz y dando una multiplicidad expresiva dentro del sentido global del texto, armonizando con los demás en torno a la idea principal. Como lo señalamos en la metodología, Bajtin fue el teórico que llamó más la atención sobre la polifonía, sus estudios se centran en la obra de Dostoievsky. En su narrador se entretrejan diversas voces, cada una de forma autónoma y libre, también poseían características subjetivas y de perspectiva independiente, las voces tenían algo en común una “conciencia narrativa unificadora”.

La viuda y Lucio realizan una personificación de Pierre Laffite y Porfirio Díaz, su tema gira alrededor de las batallas del general y la desaparición de la niña. El narrador extradiegetico inicia el fragmento:

Ella titubea antes de estrecharle la mano.

Toma la voz Lucio:

Pierre Laffite a sus órdenes, dice él.

Interpela la madre de Anamari:

Porfirio Díaz, dice ella, también a sus órdenes.

Lucio contesta, mientras el narrador extradiegetico se limita desde ahora a acotar el desarrollo del relato que ambos personajes llevan a cabo:

Lo conozco perfectamente bien, dice Laffite, todos los franceses lo conocemos y respetamos y hasta le tememos; usted fue quien venció aquel cinco de mayo; sabemos que Zaragoza mandaba, pero usted ejecutó, y nos ejecutó con sus cargas de caballería, nos agujeró con sus balas, nos puso en retirada, usted fue el vencedor de esa batalla que no se ganó con las órdenes de Zaragoza sino con los huevos de usted y de su gente. Por eso Zaragoza habría de morir como un perro sarnoso en una casucha, mientras que usted falleció en una mansión en París rodeado de sus familiares, de los más altos dignatarios y, por orden del presidente de la república francesa, con la espada de Napoleón en sus manos.

Asumiendo el papel que en la relación lúdica mantienen, la viuda continúa con el relato en el que el propio juego los ha arrojado:

Si es tanta su devoción hacia mí, dice don Porfirio, habré de pedirle un favor,

Y Lucio sigue:

Pierre Laffite asiente, usted manda, general, todo menos traicionar mi patria.

En este punto, la mujer mezcla su narración con el libro del que se supone que es autor Laffite, y con la búsqueda que hace de su hija:

Descuide, mi petición es más sencilla, sólo dígame dónde está Babette, la perdí tras una puerta y no supe más de ella; si está viva o muerta me da lo mismo, pero así como usted y yo tenemos la certeza de hallarnos en Montparnasse, me hace falta la certeza de Babette.

Aquí es donde se puede notar de forma explícita la polifonía, ya que la voz de Laffite, quien es Lucio, se funde con la del narrador extradiegético,

Laffite afloja las piernas y se acomoda en una silla; elige mirar el suelo cuando dice: lo siento, pero las novelas son mi patria, no puedo ser un soplón como el padre de Zimbrowski.

Y lo mismo pasa con su interlocutor:

Don Porfirio va hacia allá y le da una bofetada. Como el único indio que supo ser parisino, le ordeno que me diga dónde diablos está Babette o el cuerpo de Babette o los huesos de Babette o su polvo o su aliento o su nombre o su nada, (Toscana: 2004:131)

## Conclusiones

*El último lector* es una propuesta narrativa que permite al lector adentrarse al aspecto metaliterario. David Toscana es uno de los exponentes dentro de la literatura mexicana contemporánea, sus temas van más allá de los que se pueden leer por primera vez, pero siempre encaminados con el acto de leer: un bibliotecario en un desierto, la clasificación de autores y los tipos de lectores, la novela como género literario, los libros como oráculos, la mezcla entre realidad y ficción, la reconstrucción o invención de una realidad, etc. El texto deja claro que la lectura es una aventura constante que arrojará como resultado un medio de conocimiento y revelación.

Lucio es un personaje emblemático, gracias a él se desarrollan los metarelatos, basados en las novelas que ha leído. No obstante, sus comentarios y críticas invitan a asociar al personaje con el autor, o tal vez, el autor se identifique con el lector, pues su objetivo principal sería representar el goce estético de la lectura.

Mediante la investigación teórica y el análisis literario, hemos podido dar cuenta del manejo que realiza el autor para contar su historia. La novela es, sin duda, un texto con anacronías y anisocronías constantes, mientras que la alusión histórica y apócrifa invita al lector a tener una perspectiva distinta de los eventos que están ocurriendo; por lo tanto, el autor se empeña en crear un ambiente lúdico; su interés primordial es que el receptor participe constantemente, ya que gracias a eso interpretará de forma correcta todas aquellas críticas que de forma

sutil, pero a la vez crítica y mordaz, puede tener de la literatura que actualmente se está produciendo.

El análisis intertextual permitió, de manera eficaz, una interpretación adecuada de otros textos, entendiendo que el texto no es un ente separado, pues éste nace en presencia de otros libros, por lo que su relación debe vincular y conducir al lector a nuevos textos. Así, por medio de la intertextualidad, el libro se presenta como una mínima parte, esa pequeña porción es la parte imprescindible de otros textos.

Debe aclararse que la intertextualidad depende en gran medida de la interpretación de cualquier texto. El bagaje cultural, literario o social en el individuo marcará claras diferencias al momento de la interpretación. En el caso de la novela de David Toscana, se pueden encontrar alusiones que el escritor regiomontano trae a colación, justificando la posición que asume frente a su novela.

Es *El último lector* una novela posmoderna, es decir, critica los modelos e intenta desarrollar nuevos, reinventa la historia y el arte. El texto rompe con los cánones de modernidad mediante el uso del lenguaje; la metaficción es un elemento que permite conectar los diferentes tipos de enunciados: descriptivos, normativos y valorativos, con el fin de que la obra trascienda todos aquellos contextos en los que se encuentra establecida.

Por último, la propuesta fundamental del presente trabajo de investigación es la implementación de los cuadros comparativos usados para definir las

correlaciones entre los pasajes de la misma novela y los textos a los que aluden, como un elemento técnico, o herramienta, a desarrollar para futuros estudios que aborden temáticas similares.



## Bibliografía

*Biblia*. (1960) Edición Reina Valera.

Amis, Martin (2001) *Dinero, carta de un suicida*. Anagrama, Barcelona.

Bajtín, Mijaíl (1986) *Problemas en la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica, México.

\_\_\_\_\_ (1995) *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI, México.

Beristáin, Helena (1985) *Diccionario de Retórica y Poética*. Porrúa, México.

Bremond, Claude (1980) *Comment concevoir un index des motifs &*

*bulletin du GRSL*. EHESS/CNRS(IG), dOc.

Cervantes Saavedra, Miguel de (2000) *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*. Océano, Madrid.

Chávez, Ricardo y Celso Santajulia (2000) *La generación de los enterradores*. Patria Cultural, México.

Cortázar, Julio (2001) *Rayuela*. Cátedra, Madrid.

De Beaugrande, Robert (1997) *The Story of Discourse Analysis*, en T.A. Dijk (ed.), *Discourse as Structures and Processes*. Sage, Londres.

De Beaugrande, Robert y Dressler, Wolfgang (1981) *Introduction to Textlinguistics*. Longman, Londres.

- Dostoievski, Fiodor (1997) *Crimen y castigo*. Cátedra, Madrid.
- Dumas, Alejandro (2003) *El Conde de Montecristo*. Porrúa, México.
- Eco, Umberto (1979) *Obra abierta*. Ariel, Barcelona.
- Elitis, Odiseas (1985) *Dignum est*. Orbis, Barcelona.
- Ende, Michael (1990) *La historia interminable*. Alfaguara, Madrid.
- Genette, Gérard (1982) *Palimpsestos*. Taurus, Madrid.
- \_\_\_\_\_ (1992) *Figures III*. Seuil, París.
- Giddens, Anthony (1991) *Modernidad e identidad del yo*. Península, Barcelona.
- Graves, Robert (2002) *Los mitos griegos*. Alianza, Madrid.
- Kadaré, Ismaíl (2010) *El general del ejército muerto*. Alianza, Madrid.
- Keneally, Thomas (2009) *La lista de Schindler*. Zeta, Barcelona.
- Kristeva, Julia (1978) *Semiótica*. Fundamentos, Madrid.
- Kundera, Milan (2002) *El libro de los amores ridículos*. Tusquets, Barcelona.
- Lee, Harper, (2009) *Matar a un ruiseñor*. Zeta, Barcelona.
- Marchese, Angelo (2000) *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Ariel, Barcelona.
- Mahieux, Viviane y Oswaldo Zavala (2012) *El nomos del norte, en Tierras de*

*nadie* compilado por Viviane Mahieux y Oswaldo Zavala. CONACULTA, México.

Milton, John (2001) *El paraíso perdido*. Cátedra, Madrid.

Nabokov, Vladimir (2011) *Lolita*. Anagrama, Barcelona.

Nietzsche, Friedrich (1985) *El anticristo, maldición sobre el cristianismo*. Alianza, Madrid.

Nothomb, Amélie (2004) *Cosmética del enemigo*. Anagrama, Barcelona.

Parra, Eduardo Antonio (2005) *Norte, narcotráfico y literatura*. Letras libres, octubre de 2005, número 82. pp. 60-61, México.

Piglia, Ricardo (2005) *El último lector*. Anagrama, Barcelona.

Pimentel, Luz Aurora (2010) *Relato en perspectiva*. Siglo XXI, México.

Poe, Edgar Allan (2003) *Narraciones extraordinarias*. Porrúa, México.

Rimmon-Kennan, Shlomith (1988) *Conceptos de Narrativa En: Boletín Narratológicas. No. 2*. Universidad Nacional, Bogotá.

Rodríguez Lozano, Miguel (2006) *Sin límites imaginarios. Antología de cuentos del norte de México*. UNAM, México.

Rulfo, Juan (2004) *Pedro Páramo*. Planeta, México.

Sade, Donatien Alphonse François (2003) *Las 120 jornadas de Sodoma*. Tusquets, Barcelona.

Saussure, Ferdinand (1992) *Curso de lingüística general*. Fontamara, México.

Selden, Raman (1987) *La Teoría literaria contemporánea*. Ariel, Barcelona.

Sklovski, Víktor (1971) *Sobre la prosa poética*. Planeta, Barcelona.

Steinbeck, John (1985) *Al este del Edén*. Orbis, Barcelona.

\_\_\_\_\_ (2009) *De ratones y hombres*. Edhasa, Barcelona.

Tahan, Malba (2003) *El hombre que calculaba*. Limusa, México.

Tomachevski, Boris (1982) *Teoría de la literatura*. Akal, Madrid.

Toscana, David (2004) *El último lector*. Mondadori, México.

\_\_\_\_\_ (2009) *Los puentes de Königsberg*. Alfaguara, México.

\_\_\_\_\_ (2010) *El último lector*. Alfaguara, México.

\_\_\_\_\_ (2012) *La ciudad que el diablo se llevó*. Alfaguara, México.

\_\_\_\_\_ (2013) *El ejército iluminado*. Alfaguara, México.

Vega Carpio, Lope Félix de (1993) *Fuenteovejuna*. Crítica, Barcelona.

Zavala, Lauro (1997) *Voces en el umbral: M. Bajtín y el diálogo a través de las culturas*. UAM-X, México.

<http://yopez.wordpress.com/2006/08/17/entrevista-david-toscana/>

[http://itzel.lag.uia.mx/publico/publicaciones/acequias/acequias39/a39davidtoscana.](http://itzel.lag.uia.mx/publico/publicaciones/acequias/acequias39/a39davidtoscana.pdf)

[pdf](#)