

*Entre a Poesia e a História: O  
Complexo Ambiente Narrativo de  
Pedro Páramo, de Juan Rulfo, e  
El Último Lector, de David Toscana*

*Between Poetry and History: The  
Complex Narrative Setting in  
Pedro Paramo, by Juan Rulfo, and  
El Último Lector, by David Toscana*

---

Daniele **DOS SANTOS ROSA**

Doutora em Literatura pela  
Universidade de Brasília,  
Brasil. Professora da  
Secretaria de Educação do  
Distrito Federal.

[danyrs@gmail.com](mailto:danyrs@gmail.com)

## Resumo

---

Este artigo tem por objetivo discutir o complexo ambiente narrativo de duas importantes obras da literatura latino-americana: *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, de 1955, e *El último lector*, de David Toscana, de 2004. Muitos são os aspectos comuns entre os dois romances mexicanos, mas se aproximam, principalmente, por manterem na história a força que as possibilitam, enquanto arte, captarem o movimento real e profundo da história na América Latina.

**Palavras-chave:** Literatura Contemporânea, Juan Rulfo, David Toscana, Historiografia.

## Abstract

This article aims to discuss the complex narrative setting of two important Latin American literary works: *Pedro Paramo*, by Juan Rulfo, written in 1955, and *El último lector*, by David Toscana, written in 2004. There are many aspects in common between them, but the main one is the way they hold in History the power that allows both novels, as being art works, to collect the real and deep movement of Latin American History.

**Keywords:** Contemporary Literature, Juan Rulfo, David Toscana, Historiography.

---

**D**istantes por quase cinquenta anos, *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, de 1955, e *El último lector*, de David Toscana, de 2004, trazem ao leitor contemporâneo um universo que é puramente local, mexicano, mas, ao mesmo tempo, se impõe como universal, pois seus questionamentos envolvem diretamente a vida humana, em especial, o fazer literário e a história literária nas nações periféricas. Nesse sentido, este artigo propõe, não apenas a aproximar esses romances, mas discutir o complexo ambiente narrativo comum dessas duas obras da literatura latino-americana, que se assemelham, principalmente, por manterem na história a força que as possibilitam, enquanto arte, captarem o movimento real e profundo da história na América Latina.

O primeiro ponto de aproximação entre essas duas obras está no tema. Nelas, a morte é o assunto principal. Em Rulfo, a morte é anunciada no tom fantasmal que envolve a narrativa, desde o encontro de Juan Preciado com Abundio, os gritos e as sombras na casa de Eduviges, até o desaparecimento repentino das pessoas nas ruas de Comala. Depois, somente durante a leitura, descobre-se que se trata de uma narração feita por mortos, ou seja, relata-se a morte de Pedro Páramo como questão central, por intermédio de difuntos, que em suas tumbas conversam. Assim, a morte, como um assunto especial para o povo

mexicano e universal da existência humana, está em *Pedro Páramo* interiorizada no tema e no modo de narrar, na constituição e na caracterização dos personagens.

Por sua vez, em *El último lector*, não há a presença do tom fantasmal; não são fantasmas que narram, porém será o falecimento de uma criança que conduzirá o movimento do mundo narrativo. É a aparição de Anamari, a menina da escola, encontrada sem vida no poço de Remigio, que moverá a vida estancada dos moradores de Icamole. Mas, assim como em *Pedro Páramo*, a morte não é a chegada do sofrimento ou da perdição: é parte da natureza humana e coloca-se como parte fundamental da vida e, principalmente, da possibilidade de compreensão da existência. Por isso, a morte parece apenas um motivo: a leitura do romance de Toscana não traz as causas do óbito da menina, apenas suas consequências.

Junto à temática central, outro aspecto que aproxima as duas obras, temporalmente distantes, é o ambiente narrativo. Icamole é como Comala, uma cidade desolada. Comala é comparada ao inferno, é muito quente, sem ar. Juan Preciado, ao chegar à cidade, pergunta a seu guia Abundio se há alguém, pois é como se todos estivessem mortos. A resposta é afirmativa:

- *¿Qué dice usted?*
- *Que ya estamos llegando, señor.*
- *Sí, ya lo veo. ¿Qué pasó por aquí?*
- *Un correcaminos, señor. Así les nombran a esos pájaros.*
- *No, yo preguntaba por el pueblo, que se ve tan solo, como si estuviera abandonado. Parece que no lo habitara nadie.*
- *No es que lo parezca. Así es. Aquí no vive nadie.*
- *¿Y Pedro Páramo?*
- *Pedro Páramo murió hace muchos años. (RULFO, 1996, p. 183)*

Icamole não é diferente:

*La sequía alcanzó un punto intolerable. Prácticamente nada de lo vivo podía comerse: no las hierbas secas, no las víboras que apenas dejaban atrapar, no las aves que pasaban burlonas, sólo de paso, porque a qué ser estúpido se le ocurría hacer ahí una madriguera, un nido, una casa. Había llegado la hora de alimentarse con insectos o de partir. Si el agua no es fiel a estas tierras, dijo el padre Pascual, tampoco nosotros le debemos fidelidad.*

*(TOSCANA, 2004, p. 53)*

Muitos são, portanto, os aspectos comuns entre esses dois romances: o mundo desolado de Comala e Icamole e a morte como tema central. É possível entrever, então, entre a produção literária de Juan Rulfo e as obras publicadas de David Toscana, a formação de um

movimento que mantém uma relação íntima de continuidade e de ruptura entre as obras, como bem salienta José Joaquín Blanco, citado por Castañeda:

*la polémica de la modernización llena nuestra literatura reciente; se le canta y se le denuncia, se le analiza y se le documenta, se le describe y se le sueña. Los novelistas, por una parte, cierran el mundo mexicanista, indígena y rural, y si pierden en las vastas y caóticas dimensiones urbanas; en lugar de identificar comunidades o clanes, descubren sicologías, metafísicas, estéticas modernas [...].*  
(BLANCO, 2008, p. 146)

Forma-se, na literatura mexicana da segunda metade do século XX e do início do século XXI, uma tradição literária, na qual se expõe uma profunda busca pela inovação formal, por meio de uma necessidade inerente de retorno à história do povo mexicano, em seus momentos cruciais, como uma constante autocrítica de si.

Em Rulfo, é nítida a presença da revolução ocorrida no início do século XX no México, bem como eventos posteriores, como a Revolta Cristera. Em Toscana, a presença da história como documento factual também se impõe. No caso de *El último lector*, as referências documentais são mais dispersas, mas marcam bem a que momento da história do povo mexicano se quer referir, como os fragmentos citados a seguir poderão mostrar. Porém, em seu romance *El ejército iluminado*, publicado em 2006, serão a Batalha em *El Álamo*, em 1836, e o Massacre de Tlatelolco, em 1968, que marcarão de forma mais contundente a narrativa.

Nesse sentido, é necessário compreender de que forma se dá essa relação entre esses romances que, distantes no tempo, levam os leitores a uma situação objetiva muito concreta, por meio de narrativas que buscam inovar e inverter as formas tradicionais de narração, como será tratado a seguir. Antes, faz-se necessário breves comentários acerca do espaço que as obras de Toscana ocupam no cenário literário atual.

O fim da década de 1960 e o início da década de 1970 estão marcados pela produção literária denominada como pós-moderna, cuja característica principal está indicada pela crítica no experimentalismo. Esse se fundamenta em uma confusão entre as temporalidades, em que os limites entre o antigo e o moderno não estão marcados, assim como o narrador, os personagens e o espaço passam por uma constante transformação, já que o passado, o presente e o futuro estarão conjugados no mesmo “agora” da narrativa.

Essa produção literária vem conjugada ao Movimento Estudantil de 1968, que merece destaque devido à sua importância histórica, social e literária. Como parte das reivindicações decorrentes da instabilidade política e social, forma-se no país um levante ligado mais diretamente aos professores e alunos da Universidade Autônoma do México, cuja reivindicação central era a melhoria nas condições de ensino, mas levou à ocupação do *campus* pelo Exército. Esse movimento sofreu uma ampliação após o Massacre de Tlatelolco,

ocorrido em 2 de outubro de 1968, no qual as tropas das Forças Armadas reprimiu violentamente uma manifestação na *Plaza de las Tres Culturas*, com um número total de mortos ainda desconhecido. Essa ação violenta autorizada pelo então presidente Gustavo Díaz Ordaz deu início a mais protestos ao longo de 1968 e marcou profundamente a produção literária das décadas posteriores.

Nesse sentido, serão ao mesmo tempo um fato histórico objetivo e a produção de obras experimentais no ano de 1968, como *Inventando que sueño*, de José Agustín, e *El hipogeo secreto*, de Salvador Elizondo, que marcarão um novo momento na historiografia literária mexicana.

A força significativa de momentos como em 1968, somada a outra repressão violenta ao movimento estudantil em 1971 (*el Halconazo*), ocorrida em 10 de junho, com mais mortos e feridos, impulsionou os intelectuais, entre eles os literatos, a uma aproximação ainda mais crítica das formas sociais e culturais desenvolvidas no México, com obras como *La noche de Tlatelolco*, de Elena Poniatowska, de 1971, e *Los días y los años*, de Luis Gonzáles Alba, escrito durante sua prisão após a liderança e participação no movimento estudantil de 1968.

Trata-se, portanto, não de uma vinculação direta entre o fato histórico e a escritura literária, como pode parecer de antemão, mas de uma relação muito mais profunda entre a história e a literatura, no sentido em que esta se faz produtora da própria história, como se dá nessas obras citadas.

Essa produção da história pela obra de arte literária é importante salientar, não se constitui apenas como um discurso historiográfico a mais, mas como projeção ficcional que questiona a veracidade dos outros discursos e a suas próprias afirmações. Ao tratamos da produção ficcional, falamos de um mundo outro criado a partir de suas próprias regras, mas que em sua própria realização formal carrega as marcas humanas do trabalho, ou seja, as marcas profundas da vida humana objetivada na História.

Assim, essa identificação da presença da História como eixo constituidor de uma tradição na historiografia literária mexicana não se prende à citação dos momentos históricos, mas ao sentido histórico que essa presença assume na própria constituição da obra literária como mundo autônomo, como potencialidade humana de recriação de sua própria história.

Parte desse movimento de inovação literária, decorrido nas décadas de 1960 e 1970, será denominado como *La Onda*. Esse movimento tinha por intuito uma pretensão inovadora no âmbito da linguagem, por meio da utilização de um palavreado então denominado como *pop*, além de uma temática prioritariamente urbana e íntima relação com os mais diversos assuntos da contemporaneidade, como o *rock and roll*, drogas, sexo, entre outros. Escritores como José Agustín e Gustavo Sainz buscavam uma máxima atualização, por meio de uma intensa experimentação dos recursos formais, e uma universalização de temas, tentando distanciar-se da então temática rural, considerada arcaica e ligada aos movimentos revolucionários e reivindicatórios mexicanos.

Influenciados por esse movimento juvenil de pretensões inovadoras, ao mesmo tempo em que se buscava a literatura produzida por Jorge Luis Borges e por Julio Cortázar, autores como Carlos Fuentes e Salvador Elizondo publicam significativas obras, como *Cumpleaños* (1969) e *Terra Nostra* (1975), *Farabeufy* (1965) e *El hipogeo secreto* (1968), respectivamente, introjetando fôlego à produção literária mexicana ao se absterem da extremada fuga dos temas locais, sem abrirem mão da inovação formal conquistada e em desenvolvimento.

Como resultado dessas diversas forças em ebulição (o novo e o antigo, o local e o universal, o experimentalismo e a tradição), a década de 1990 e o início do século XXI serão marcados por um novo movimento literário mexicano, denominado “*el Crack*”, e pelo aparecimento na cena literária mexicana de David Toscana Também se destaca a publicação de importantes obras de autores já então consagrados como Carlos Fuentes, que tem sua obra de ficção completa até então publicada em 1996, e o aparecimento de *Diana o la cazadora solitaria*, que é a primeira de três crônicas romanceadas sobre a América Latina; e Sérgio Pitol, com a publicação de *El arte de la fuga*, em 1996, e sua *Obra reunida*, em 2004.

Constituído como um manifesto artístico, o movimento *Crack* destinou-se inicialmente a apresentar uma série de romances, de jovens autores, com certa similitude na seleção de temas e de formas estéticas. Essa publicação, de 1996, trouxe ao público, além da listagem dos seus romances partícipes: *El temperamento melancólico*, de Jorge Volpi; *Memoria de los días*, de Pedro Ángel Palou; *Si volviesen sus majestades*, de Ignacio Padilla; *La conspiración idiota*, de Ricardo Chávez Castañeda; y *Las rêmoras*, de Eloy Urroz; uma série de ensaios, escritos pelos próprios literatos, que buscavam definir essa nova tendência na literatura mexicana, como busca afirmar Palou:

*Las novelas del Crack no nacen de la certeza, madre de todos los aniquilamientos creativos, sino de la duda, hermana mayor del conocimiento [...] las novelas del Crack apuestan por todos los riesgos. Su arte es, más que el de lo completo, el de lo incumplido. (PALOU, s./d.)*

Sem pertencer assumidamente a essa nova tendência literária do México, porém com muitas aproximações, David Toscana publica em 1992 seu primeiro romance, *Las bicicletas*, dando início a uma produção intensa. Diferentemente da pretensão dos autores da *La Onda*, que buscavam uma ruptura com o passado literário, em especial com os autores da Literatura Fantástica, Toscana parece conjugar em suas obras as forças ainda em ebulição na literatura mexicana, que são o desejo e o apelo ao experimentalismo, conjugado com uma resistência da tradição, assim como a necessidade de se buscar o presente por meio da narrativa do passado, conforme tentar-se-á demonstrar na análise dos fragmentos textuais apresentados neste artigo.

Nesse breve panorama da literatura mexicana do século XX e início do século XXI, aqui disposto de forma introdutória, ressalta-se esse movimento inerente entre a produção literária, em sua busca constante por inovação, e experimentação, ao mesmo tempo em que se coloca como parte essencial de sua consubstancialidade a vinculação dialética com a história factual mexicana. Se a Revolução Mexicana deixa de ser tema na década de 1960, serão os movimentos estudantis de 1968 e 1971 que marcarão profundamente essa nova narrativa, ou, de forma mais extrema, será o período de governo de Porfírio Dias, diretamente anterior à Revolução, que aparecerá na narrativa contemporânea, como no romance *El último lector*, aqui analisado.

Assim, este artigo apresenta a formação de uma tradição literária, em que a causalidade interna parece manter-se também pelas forças locais, em um movimento que parte do romance da Revolução, centraliza-se e ganha força em Juan Rulfo, até chegar à contemporaneidade, numa constante contradição dialética entre o local e o universal.

Nesse sentido, a aproximação entre as duas obras se distancia do nível superficial para se estabelecer também na construção do mundo da enunciação: há semelhança também no uso dos recursos narrativos baseados em uma fragmentação da instância narrativa. Nessas obras há múltiplos narradores, em diferentes vozes. Começaremos por *Pedro Páramo*.

*Pedro Páramo* é formado por 63 pequenas narrações. Nessa obra não há separação entre capítulos, apenas narrativas intercaladas por espaços em branco. Trata-se da chegada de Juan Preciado a Comala, em busca de seu pai, Pedro Páramo, a pedido de sua mãe, Dolores, no momento de sua morte. A busca pelo pai perde-se entre tantas outras histórias, que ganham lugar no romance: a vida de Pedro Páramo, sua infância e como realiza o negócio da família; seu amor e sua busca por Susana San Juan, enloquecida devido aos acontecimentos de sua infância; a vida difícil e dolorosa de Dorotea, com seu desejo e sua incapacidade para ter filhos; a vida de Abundio e muitos outros moradores de Comala, que sofrem uma série de dificuldades por causa dos comandos e dos excessos de Pedro Páramo. Por fim, junto à morte de Preciado, o leitor se depara com uma cidade que se descompõe e converte-se em um povoado de almas penadas, como no fragmento a seguir:

*– Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran cerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes. Pienso que llegará el día en que estos sonidos se apaguen. (RULFO, 1996, p. 218)*

“Ecos”, “crujidos”, “risas”, “voces ya desgastadas”, é este ambiente que Juan Preciado encontra ao chegar a Comala, a procura de seu pai Pedro Páramo. Os risos velhos

ou as vozes desgastadas pelo uso carregam em si a passagem de um tempo, um tempo que se desmaterializa, pois não há seres, são os sons, esses ecos “que te van pisando los pasos”, que se fazem presentes, até que pelo desgaste apagar-se-ão.

São esses ecos que constituem *Pedro Páramo*. Os ecos que persistem e ainda são ouvidos em Comala. São os mesmos sons que formam esse mundo ficcional, que constituem a obra literária, também como vozes desgastadas que se repetem ao infinito, iniciam-se e finalizam-se a cada leitura do romance.

Assim, esse fragmento refere-se ao mesmo tempo à Comala, ao mundo ficcional criado, bem como à obra literária, que, como trabalho, relaciona-se dialeticamente à história humana, mais especificamente à vida e à história do povo mexicano.

Essa dissolução do tempo e do espaço, que aparentemente transforma o romance em um conjunto de fragmentos desconexos, fornece à obra um tom fantasmal muito particular. Esse tom fantasmal é fortalecido pela descoberta do leitor, já no meio do romance, de que se trata de um diálogo entre corpos mortos, em que tudo o que foi lido até então é uma conversa entre Juan Preciado e Dorotea, enterrados na mesma tumba.

No romance rulfiano, a presença do irreal ou do insólito é bem complexa, pois esse tom fantasmal é a todo tempo questionado, rompido. De um início totalmente envolto no inexplicável, a narrativa caminha para seu oposto: a linearidade temporal, fundamentada na vida de Pedro Páramo, contada por um narrador em terceira pessoa, que contribui para o rebaixamento das explicações sobrenaturais para a simplicidade do cotidiano.

É importante salientar que essas pequenas narrativas ocorrem internamente no romance por meio de diferentes épocas. Há idas e vindas na história desses personagens, por intermédio de uma temporalidade difusa, formada por muitos planos narrativos diferentes.

No fragmento 64, lemos parte do diálogo entre Dorotea e Juan Preciado. Como já sabemos, os dois, enterrados na mesma tumba, conversam. É uma conversa longa, eterna e atemporal, situada no presente da enunciação, que marcará a obra como um todo, revelando-se apenas no meio do livro. Dorotea está muito interessada no que está sendo dito por outros mortos e pede que Juan Preciado lhe conte o que ouve. Após a narração de um momento da vida de Susana, Dorotea inicia o fragmento com a seguinte frase: “Yo. Yo vi morir a doña Susanita.”. Como características gerais, podemos verificar que se trata do presente da narrativa; é uma continuidade indireta do fragmento 55 (parte do diálogo) e liga-se de forma temática, mas não linear, ao fragmento imediatamente anterior, no qual se narra o momento da morte de Susana, e Dorotea é uma das mulheres ali presentes:

– Yo. Yo vi morir a doña Susanita.

– ¿Qué dices, Dorotea?

– Lo que te acabo de decir. (RULFO, 1996, p. 294)

No fragmento 66, por sua vez, há um rompimento temporal e temático maior: já não se trata mais da morte de Susana San Juan. É um diálogo entre *El Tilcuate* e Pedro Páramo sobre suas investidas na Revolução Mexicana. O *cacique* de Comala, a fim de proteger sua propriedade, estabelece contato com os revolucionários, promete a eles dinheiro e homens e manda seu empregado para, junto a eles, inserido na guerrilha, buscar manter sua posição como terrateniente.

Em forma de diálogo, apenas iniciado por um narrador, *El Tilcuate* vai contando a Pedro Páramo as mudanças e os choques de poder que ocorrem durante os anos da Revolução:

*El Tilcuate siguió viniendo:*

– *Ahora somos carrancistas.*

– *Está bien.*

– *Andamos con mi general Obregon.*

– *Está bien.*

– *Allá se ha hecho la paz. Andamos sueltos.*

– *Espera. No desarmes a tu gente. Esto no puede durar mucho.*

– *Se ha levantado en armas el padre Rentería. ¿Nos vamos con él, o contra él?*

– *Eso ni se discute. Ponte al lado del gobierno.*

– *Pero si somos irregulares. Nos consideran rebeldes.*

– *Entonces vete a descansar.*

– *¿Con el vuelo que llevo?*

– *Ház lo que quieras, entonces.*

– *Me irá a reforzar al padrecito. Me gusta cómo gritan. Además lleva uno ganada la salvación.*

– *Ház lo que quieras. (RULFO, 1996, p. 296)*

Pelo próprio desenrolar da Revolução, sabe-se da mudança e dos movimentos de desacordos, traições e assassinatos ocorridos, o que no fragmento está contido em uma forma linear de diálogo, como se tudo fosse dito de uma vez. O tempo que compreende a tomada de poder por Carranza, em 1915, a vitória de Obregon em 1920, até o levante Cristero, em meados de 1927-1929, está apreendido em um diálogo. Esse fragmento, portanto, mostra-se interessante por romper em si, em sua estrutura, a própria instância temporal.

Movimento narrativo semelhante ocorre em *El último lector*. Um romance que também não marca suas partes ou capítulos, e seu universo narrativo tampouco é linear:

*Remigio quita la vista del libro para ponerla encima de Lucio. Si lo que quieres es asustarme, lo estás logrando. No te fíjes en eso, quizá debí pedirte que comenzaras más adelante, pero ya me conoces y me agrada esa crítica que se hace a la iglesia.*

*Anda, sígueme. Empujó el pequeño cuerpo con la punta de su bota y se repitió satisfecho: no habrá cadáver, nunca lo habrá. (TOSCANA, 2004, p. 40)*

Nesse fragmento, reúnem-se, de forma exemplar, as diversas histórias que se misturam por intermédio da morte da pequena Anamari. Sem saber o que fazer com o corpo da menina, Remigio pede ajuda a seu pai, Lucio. Este lhe dá um livro, como parte da ideia de enterrar o corpo debaixo de um abacateiro.

É possível ver como as vozes dos personagens, a contribuição do narrador em terceira pessoa e a narrativa dos livros da biblioteca misturam-se em um mesmo texto, sem divisões ou marcas, como um grande relato, um mesmo relato:

*Entonces sonrió con tal mueca que, de haberlo visto alguien, juraría que se trataba de la sonrisa de Lucifer. Otra vez Remigio abandona la lectura. Puedo aceptar que Babette y la niña de la cocina sean la misma persona, pero a este hombre ya lo están comparando con el diablo. Son sandeces de Santín, nadie puede jurar que se trata de la sonrisa del diablo porque nadie lo ha visto sonreír ni no sonreír, es un recurso dramático inútil, pero eso nada tiene que ver contigo. Ten paciencia y continúa. (TOSCANA, 2004, p. 40)*

Diante desse movimento de continuidade entre essas obras, afirmadas suas diferenças que não poderão ser melhor tratadas aqui, é preciso perguntar: agora, na contemporaneidade, qual significado há na permanência desses recursos literários em romances separados por quase 50 anos? Que força significativa há nessa permanência diante do desenvolvimento da história social de povo mexicano e da literatura hispanoamericana?

Para muitos críticos, a obra de Rulfo, o jogo de vozes alí presente, foi um momento de mudança na literatura mexicana, que transitou de uma literatura de testemunho (o melhor exemplo é “*la novela de la Revolución*”), dominada pela presença de um narrador onisciente, para se realizar em *Pedro Páramo*, como uma narrativa múltipla, ou seja, “narrador y personaje se convierten en una sola identidad, se confunden y al confundirse se crea un lenguaje literario nuevo” (KLAHN, 1996, p. 512), uma linguagem literária que se estabelece como própria das experiências e da visão de mundo de quem a expressa.

São essas vozes, multiplicadas e aparentemente soltas, que dão ao romance esse movimento interminável entre o que é vanguarda e o que é parte da tradição, pois, junto a elas, há a presença de um narrador, onisciente, que assumirá a narrativa. Assim, essas vozes soltas e o narrador em terceira pessoa formam um movimento dialético de perspectivas e tempos narrativos. Como narrativas, ou fragmentos de narrativas, temos, então, narrador e personagem que dividem e assumem a instância narrativa, compartilham o poder narrativo em sua plenitude.

Será Dorotea, “la cuarraca”, aquela que contará o estabelecimento do poder de Pedro Páramo em Comala:

*– Ve tú a saber. Algunos de tantos. Pedro Páramo causó tal mortandad después que le mataron a su padre, que se dice casi acabó con los asistentes a la boda en la cual don Lucas Páramo iba a fungir de padrino. Y eso de Don Lucas nomás le tocó de rebote, porque al parecer la cosa era contra el novio. Y como nunca se supo de donde había salido la bala que le pegó a él, Pedro Páramo arrasó parejo. Eso fue allá en el cerro de Vilmayo, donde estaban unos ranchos de los que ya no queda ni rastro... (RULFO, 1996, p. 255).*

Muitas outras vozes narrativas que estão presentes no romance, aparentemente soltas, antecipam ou dão continuidade e profundidade à história de Comala. Dois fragmentos são muito peculiares nesse sentido. O primeiro é o fragmento 62, que traz um diálogo entre doña Fausta e Ángeles, no qual o leitor descobre, ainda de forma antecipada, a morte de Susana, em seu quarto, na Media Luna. Essas personagens não aparecem no romance em nenhum outro momento:

*– Ve usted aquella ventana, doña Fausta, allá en la Media Luna, donde siempre ha estado prendida la luz?*  
*– No, Ángeles. No veo ninguna ventana.*  
*– Es que aborita se ha quedado a oscuras. ¿No estará pasando algo malo en la Media Luna? Hace más de tres años que está aluzada esa ventana, noche tras noche. Dicen los que han estado allí que es el cuarto donde habita la mujer de Pedro Páramo, una pobrecita loca que le tiene miedo a la oscuridad. Y mire: ahora mismo se ha apagado la luz. ¿No será un mal suceso? (RULFO, 1996, p. 289-290).*

Há, no fragmento 62, um diálogo de larga data, contemporâneo à morte de Susana, que interrompe os fragmentos anteriores e posteriores diretamente, nos quais um narrador em terceira pessoa nos contava uma conversa entre Susana e Justina, até o momento em que o sacerdote Rentería tenta confessar Susana, sob a mirada de outras mulheres e de Pedro Páramo.

Junto com a intromissão do diálogo e a antecipação, ainda precipitada, de um evento da narrativa (a morte de Susana), há outro momento peculiar, que é a intromissão de vozes na conversa entre Juan Preciado e Dorotea:

*–... Tenía sangre por todas partes. Y al enderezarme chapotí con mis manos la sangre regada en las piedras. Y era mía. Montonales de sangre. Pero no estaba muerto. Me di cuenta. Supe que Don Pedro no tenía intenciones de matarme. Sólo de*

*dar-me un susto. Quería averiguar se yo había estado en Vilmayo dos meses antes. (RULFO, 1996, p. 256).*

Essa voz é de outro cadáver, enterrado próximo. Nem o leitor, nem Juan Preciado, tampouco Dorotea sabem quem nos conta esse feito. Somente por meio da relação estabelecida com a narrativa de Dorotea é possível saber que se trata das ações de Pedro Páramo, sua vingança, agora contada por aqueles que sofreram e sentiram sua força, complementando e indicando o sentido da narrativa como um todo.

Esses aspectos concorrem com a inovação formal trazida pelo romance rulfiano, no qual a quebra da temporalidade, da espacialidade e a multiplicação de vozes e de narradores promovem o reconhecimento e a reapropriação de um dos temas centrais da vida mexicana, no sentido de recolocá-lo em evidência, como parte da própria atualidade, do próprio presente, como bem salienta Escalante:

*La obra de Rulfo se ubica de una manera oblicua, por decirlo así, frente a los discursos dominantes de nuestra época. Ubicación oblicua, en primer lugar, y sobre todo, frente al acontecimiento más importante de la historia mexicana en este siglo: la Revolución de 1910-1917. Y, de modo subsecuente, frente a los discursos legitimadores de dicha revolución convertida en gobierno. Ubicación oblicua, también, frente a la secuencia narrativa que se conoce con el nombre de Novela de la Revolución. Un complejo histórico y otro narrativo, en consecuencia, van a ser puestos en entredicho por la obra de Rulfo. (ESCALANTE, 1996, p. 665).*

Em Toscana, essa multiplicidade narrativa parece dar-se sobre outros pilares. Como dito anteriormente, não há em *El último lector* o tom fantasmal. Assim, diferentemente da obra de Rulfo, não serão vozes perdidas no tempo, de corpos mortos, como ruídos e murmúrios, que se penetram na trágica busca do personagem. As vidas narradas no romance *El último Lector* parecem não possuir nenhum mistério, nenhum recurso fantasmal: são vidas solitárias, em um povoado também esquecido, até pela chuva:

*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; otras, con malla o alambres de púas que evitan la salida de chivos y gallinas y, sobre todo, que impiden la entrada de animales rapaces [...] (TOSCANA, 2004, p. 21)*

Como destaca Remigio: “a falta de clases sociales, en Icamole, se marcan diferencias con pequeñas cosas, como una cara limpia, unas manos sin calos [...]” (TOSCANA, 2004, p. 22).

Assim, trata-se de um povoado pequeno, pobre, mas que possui uma biblioteca. Por determinação governamental, uma parte da casa de Lucio é destinada ao acervo dos livros. Os livros chegaram, e Lucio tornou-se o responsável por organizá-los e oferecer-los aos leitores, porém não há leitores. Sua organização é feita por meio da leitura atenta dos livros, e a disponibilidade somente é assegurada depois de sua aprovação. Se o livro não é aprovado, é lançado “al infierno”:

*¿Hay algún ritual o sólo los arroja por el hueco? Sólo los arrojó. Ella va hacia la puerta y hace el ademán de lanzar el libro; voltea hacia Lucio y, al verlo cruzado de brazos, con signos de impaciencia, los deja caer. De acuerdo, dice, pero a esta puerta le hace falta un letrado algo que indique la suerte de quien la traspase.*  
(TOSCANA, 2004, p. 108).

Diante da ausência de quase tudo, até de alimentos, a sensação de poder, do uso de sua força humana, está na possibilidade de eleger quais livros merecem ou não ficar na estante. Assim, em *El Último Lector*, livro ou história narrada passam a significar vida. Lucio é responsável por unir, de forma quase simbiótica, a vida e a ficção. Forma-se, portanto, na obra uma ficção da ficção: no interior da história de Lucio e Remigio, que já é ficcional, são narradas outras, que são romances com títulos, personagens, autores e, especialmente, vozes narrativas.

Essa mistura feita no romance é temática, pois a vida dos personagens Remigio, Anamari, Melquisedec são explicadas pelos romances lidos pelo protagonista Lucio, como está no primeiro fragmento citado (a igualdade dada à história de Remigio e a necessidade de enterrar Anamari, e o assassinato narrado na obra *El Manzano*, de Alberto Santín) e o fragmento II, em que, ao ser interrogado pelos policiais sobre o desaparecimento da criança, Lucio começa a ler os fragmentos de *Ciudad sin niños*, de Paolo Lucarelli, até que o tenente Aguilar lhe pergunta:

*¿Qué quiere usted decirme? Nada, señor, yo sólo estaba leyendo. El libro yace cerrado; la mano de Lucio se posa sobre la portada, bloqueando título y autor. Teniente y bibliotecario se sostienen la mirada durante varios segundos; uno en espera de distinguir nervosismos; otro con deseo de que el visitante comprenda y se marche. En eso suena el cencerro de Melquisedec [...].* (TOSCANA, 2004, p. 64).

Assim, por intermédio da leitura de Lucio, que narra a vingança de um velho que assassina crianças e as leva em caixas de madeira, como se fossem terra, os *rurales* passam a crer que Melquisedec, que trazia água à cidade, podia levar o corpo da pequena Anamari em seu tambor. Há, portanto, uma *simbiosis*, uma relação íntima entre a vida dos personagens e as histórias narradas, que são como vozes narrativas que se interpõem durante o relato e fazem parte desse relato maior, que é o romance *El último lector*.

Essa simbiosis é também formal: o romance reproduz em si uma qualidade estrutural percebida por Lucio em suas leituras: é um “recurso dramático”, pois a mistura das vozes dá ao texto uma dinâmica de movimento constante, que exige do leitor uma atenção aos detalhes que explicam quem fala e que história se conta, como é possível perceber nos fragmentos aqui citados.

Há, portanto, a utilização de recursos formais comuns em *Pedro Páramo* e em *El último lector*. Os dois romances estruturam-se por intermédio de uma mistura de vozes narrativas diversas. Em *Pedro Páramo* será a relação entre os diversos tipos de narradores (primeira e terceira pessoa), somada aos recursos fantasmiais que conduzem ao cotidiano; já em *El último lector*, as vozes ampliam-se, pois não abarcam somente as possibilidades narrativas em uma obra, porém se conjuga com a narrativa dos personagens a narração de outros tempos, mundos, pessoas.

Assim, nessa obra de Toscana, a multiplicidade de vozes já não é parte da vanguarda, como foi em Rulfo. Essa confusão narrativa, com múltiplos espaços e tempos, não é um recurso novo, assim como a perspectiva dramática que exige do leitor um empenho maior na leitura é também inovação. Contudo, é o uso desses recursos que contribuem para situar historicamente a obra e suas relações com a historiografia literária mexicana.

Se em *Pedro Páramo* o jogo entre narradores em primeira e terceira pessoas, somados ao tom fantasmal, transfigurou a complexa relação entre a vanguarda e a tradição no âmbito estético e entre a modernidade e o arcaico na vida humana; em *El último lector* é a intromissão de outras vozes ficcionais, de narrativas segundo modelos já estabelecidos esteticamente, que se contrapõem a vida mezquina do povoado de Icamole, que atualizará essa mesma questão, como um problema da arte e da vida.

Assim, esse jogo entre a inovação e a tradição tem um significado formal de reconhecimento, na obra de arte, do limite e do estabelecimento da capacidade de captar o movimento da história. Em suma: a dialética relação entre a ficção e a história como tema concreto dos romances, presente de forma encoberta em Rulfo, no uso de seus diversos narradores e dos recursos fantasmiais, e exteriorizada em Toscana, ao utilizar a própria ficção como recurso formal ficcional.

Por isso, em Toscana a multiplicidade de vozes se mostra como inovação assimilada, mantendo como tema central a história *versus* ficção. Porém, na atualidade se trata de um movimento peculiar: o que antes era a relação dialética entre história, como a realidade, e a ficção, como a captação artística do existir, na contemporaneidade é ficção sob ficção ou ficção em dobro. Contudo, o que o romance de Toscana nos assegura não é a inexistência da história, como se tudo agora fosse irrealidade, abstração, somente discurso. O que *El último lector* atesta é que não há outro caminho para se chegar à profundidade da vida humana, chegar à sua história concreta, que não seja pela ficção, pela ficção literária.

A perspectiva arcaica da população de Icamole junto à necessidade de outra ficção, uma ficção que dê sentido a vidas mesquinhas, é a continuidade da busca pelo sentido vital

na obra literária. Na obra de Toscana há, assim como em Rulfo, a procura de uma configuração artística que possa captar as estruturas históricas e sociais em seu movimento peculiar, ou seja, nas palavras de Lukács: “la profunda configuración artística de lo que existe” (LUKÁCS, 1976. p. 315). Nesse sentido, essa configuração profunda se apresenta como um movimento próprio da arte: movimento de ruptura e continuidade com sua história, o alcance da ficção, e da vida humana.

Forma-se, assim, na literatura mexicana do século XX, em especial em sua segunda metade, bem como neste início do século XXI, um movimento que foi tratado aqui como a formação de uma tradição literária mexicana, que se coloca como uma profunda busca do presente, por meio de uma necessidade inerente de retorno ao passado, à história do povo mexicano, em seus momentos cruciais, como uma constante autocrítica de si.

A busca pela compreensão das obras literárias por meio da percepção de uma tradição literária de retorno ao passado, seja mais recente ou mais distante, não anula ou simplesmente conjuga as reais diferenças e especificidades entre as produções aqui estudadas, já que se busca perceber, por meio da conjugação entre as diferenças e as permanências na forma concreta das obras, o essencial dessa historiografia literária, ou seja, o sentido inerente à particularidade de cada romance em si e sua íntima relação com a universalidade de produção, como captação dos movimentos próprios do desenvolvimento da história humana.

Assim, na tentativa de compreender a historiografia literária latino-americana este artigo propõe outro caminho de formação de uma tradição literária, em que a causalidade interna parece manter-se pelas forças locais, em um movimento que parte do romance da revolução, centraliza-se e ganha força em Juan Rulfo, até chegar à contemporaneidade, com Toscana, numa constante contradição dialética entre o local e o universal.

É, portanto, a lógica desse movimento dialético entre a forma literária e o processo social, que tem na Literatura Mexicana o desejo de inovação formal como pilar, juntamente aos limites impostos pela própria história e pela tradição, que este artigo busca compreender a particularidade da captação desse processo de objetivação da realidade, por meio e a partir das próprias ferramentas formais da literatura, que, enquanto literatura, nos termos de Lukács, possibilitam ao homem defrontar-se com o sentido da vida humana, na elaboração e reelaboração de sua ação no mundo.

## Referências Bibliográficas

---

**BLANCO**, José Joaquín. Los años veinte. In: **PERERA**, Manuel Fernández. (Coord.). La literatura mexicana del siglo XX. México: FCE; Conacultura; Universidad Veracruzana, 2008.

**ESCALANTE**, Evodio. Texto Histórico y texto social en la obra de Rulfo. In: **FELL**, Claude (Coord.). Juan Rulfo – Toda la Obra. 2. ed. Madrid; Paris; México Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. (Colección Archivos, 17). p. 665.

**PALOU**, Miguel Ángel. La feria del Crack. Una guía. *Manifiesto Crack*. Disponível em: <[www.lateral-ed.es/revista/articulos/manifiestocrack70.html](http://www.lateral-ed.es/revista/articulos/manifiestocrack70.html)>. Acesso em: nov. 2014.

**RULFO**, Juan. *Pedro Páramo*. Lima: ALLCA XX, 1996.

**TOSCANA**, David. *El último lector*. México: Santillana, 2010.

**KLAHN**, Norma. La ficción de Juan Rulfo: nuevas formas del decir. In: **FELL**, Claude (Coord.). Juan Rulfo – Toda la Obra. 2. ed. Lima: ALLCA XX, 1996.

**LUKÁCS**, Georg. *La novela Histórica*. Traducción castellana de Manuel Sacristán. Barcelona; Buenos Aires; México: Ediciones Grijalbo, S.A., 1976. Editora UFMG, 2006.

