

LEER FICCIONES PARA REESCRIBIR LA(S) HISTORIA(S).***EL ÚLTIMO LECTOR* DAVID TOSCANA; UNA LECTURA DESDE LA TEORÍA DEL ARCHIVO DE ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA***Read Fictions to Rewrite the Story(S). El Último Lector David Toscana; a Reading from the Theory of The Archive of Roberto González Echevarría*

FELIPE OLIVER FUENTES
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO (México)
zamboliver@hotmail.com

Resumen: *El último lector* de David Toscana es una ingeniosa novela sobre el arte de la escritura y lectura de novelas. La obra de Toscana reflexiona acerca de distintas materias como el placer estético, el papel del lector, y las relaciones discursivas entre la novela y la historia. En efecto, *El último lector* pone en escena una serie de juegos textuales que posibilitan la oportunidad inédita de reescribir la Historia desde la ficción. Este trabajo propone una lectura de la obra de Toscana desde la teoría literaria del archivo de Roberto González Echevarría a fin de entender la propuesta estética de la novela como un juego de mediaciones entre el discurso histórico y el discurso literario.

Palabras clave: *El último lector*, David Toscana, novela histórica, teoría del archivo.

Abstract: *El último lector* by David Toscana is an ingenious novel about the art of writing and reading novels. The work of Toscana reflects on different subjects such as aesthetic pleasure, the role of the reader, and the discursive relationships between Literature and History. In fact, *El último lector* puts on stage a series of textual games that allows the unprecedented opportunity to rewrite History through fiction. Using the literary theory of Roberto Gonzalez Echevarría *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative* as a support, this article seeks to understand the aesthetic proposal of the novel as a game of mediations between the Historical discourse and Latin American Literature.

Keywords: *El último lector*, David Toscana, Teoría del archivo, Historical Fiction, Myth and Archive.

El último lector (2004) de David Toscana es una de las novelas más desconcertantes e ingeniosas de la narrativa mexicana reciente. Siguiendo la estructura del relato policial, la novela inicia con el hallazgo de un cuerpo. Sin embargo, lejos de reproducir los códigos característicos del género detectivesco, muy pronto deviene en una novela sobre el arte mismo de leer novelas, generando una hibridación entre los géneros literarios que no sólo termina por confundir al relato policial con la novela histórica, sino que logra poner en crisis los límites mismos entre la realidad y la ficción, la historia y la literatura. En el proceso, el lector termina por asumir un doble papel de historiador y detective para tratar de encontrar un sentido en un texto configurado a partir de un complejo ensamble de discursos. Este trabajo propone un análisis de la obra desde las nociones de las teorías propuestas por Roberto González Echevarría en su ya clásico estudio de 1990 *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative* (traducido y publicado al castellano en 1998 con el título *Mito y archivo; una teoría de la narrativa latinoamericana*).

Roberto González Echevarría postula la importancia de una serie de discursos hegemónicos en el origen y génesis de la novela moderna. Desde el *Lazarillo de Tormes* (1554) hasta las novelas más conocidas de Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez y Augusto Roa Bastos, la narración literaria se nutre, revela o parodia un archivo. Entendiendo por archivo lo que desde Michel Foucault definiríamos como un sistema históricamente localizado que organiza los enunciados siguiendo una lógica particular, que impone una regularidad en la articulación de las imágenes, que atribuye un espacio central a ciertos conceptos y, en síntesis, que enmarca el texto dentro de una unidad superior de discurso. Siguiendo la línea de estudio que en su momento abrió Ángel Rama en *La ciudad letrada* (1984), texto que González Echevarría refuta sin poder esconder lo mucho que le debe, existe un nexo innegable entre la escritura y el poder. La organización del total de las prácticas sociales, culturales, políticas y económicas del moderno Estado español, lo mismo en la península que en las Indias, estuvo mediado por la escritura. La letra escrita establecía las leyes, clasificaba y jerarquizaba las diversas castas sociales, e imponía una determinada visión de la historia para legitimar los intereses particulares de la élite. De acuerdo con el crítico, la picaresca española, modelo fundacional de la cual habría de desprenderse la novela moderna tal como la entendemos hasta el día de hoy, surge como una especie de contra escritura que imita las formulas retóricas de la época con una doble intencionalidad: como una estrategia de legitimación utilizada por los sujetos marginales mediante la exhibición del dominio del instrumento, y como una estrategia para desarticular las escrituras oficiales al exponer su arbitrariedad.

Llegado a este punto, se hace evidente que González Echevarría desafía no pocas historias de la literatura al proponer que el origen de la novela no es la épica clásica sino el discurso burocrático y jurídico creado por el aparato estatal en la España imperial. Dicho con otras palabras, mientras cientos de teóricos de la novela se esfuerzan por explicar el género como el resultado “natural” de la mutación de la epopeya, acaso por el afán de enmarcar cualquier discurso dentro del triángulo lírico-épico-dramático propuesto por Aristóteles, el crítico cubano sitúa los orígenes de la novela fuera la ficción para re-localizarlos dentro de un aparato escritural ajeno a la literatura. En el proceso, el concepto de mimesis es reformulado radicalmente. A decir de González Echevarría el objetivo último de la novela moderna no es reproducir las prácticas sociales para ofrecer desde la ficción una especie de espejo en el cual el lector pueda reconocer ciertos objetos. Al contrario, la novela imita las escrituras oficiales que se jactan de describir y aprehender la realidad:

Mi hipótesis es que, al no tener forma propia, la novela generalmente asume la de un documento dado, al que se la otorgado la capacidad de vehicular la

“verdad” —es decir, el poder— en momentos determinados de la historia. La novela, o lo que se ha llamado novela en diversas épocas, imita tales documentos para así poner de manifiesto el convencionalismo de éstos, su sujeción a estrategias de engendramiento textual similares a las que gobiernan el texto literario, que a su vez reflejan las reglas del lenguaje mismo. (38)

La noción de archivo, tal como González Echevarría la entiende y pone en práctica, viene de Michel Foucault. En efecto, en *La arqueología del saber* (1969), Foucault propone que detrás de todo discurso

hay siempre un origen secreto, tan secreto y tan originario, que no se le puede captar del todo en sí mismo. Él mismo no sería sino su propio vacío, y a partir de él todos los comienzos no podrían ser jamás otra cosa que un recomienzo u ocultación. A éste tema se refiere otro según el cual todo discurso manifiesto reposaría secretamente sobre un *ya dicho*, y ese *ya dicho*, no sería simplemente una frase ya pronunciada, un texto ya escrito, sino un *jamás dicho*. Se supone así que todo lo que al discurso le ocurre formular se encuentra ya articulado en ese semisilencio que le es previo, que continúa corriendo obstinadamente por debajo de él, pero al que recubre y hace callar. (30-40; cursivas del autor)

El *Lazarillo de Tormes*, por poner el ejemplo que mejor explica y comprueba la apropiación que González Echevarría hace de la tesis de Foucault, no sólo dirige su biografía a una autoridad eclesiástica, sino que imita las formulas de las escrituras oficiales para dar a conocer su causa. Es decir, lo dicho en la novela se apoya en un discurso legal (*jamás dicho*), que sin ser en ningún momento verbalizado recorre secretamente el propósito mismo de la obra. En el mejor escenario, al utilizar la retórica de la ley el Lazarillo puede asegurarse su inclusión en el aparato de poder del que ha sido marginado; en el peor, cuestiona la validez del sistema que mediante fórmulas retóricas dirige las prácticas sociales. Pues en ambos casos el texto fue concebido por un sujeto “otro” que demuestra manejar los códigos del poder. Por consiguiente, el *Lazarillo de Tormes* no hubiese sido posible sin la previa existencia de un archivo más amplio (el discurso de la ley y el discurso eclesiástico) que sirve como molde al narrador. Para González Echevarría la mimesis se produce en la forma, no el fondo.

En el caso de Hispanoamérica, González Echevarría considera tres discursos hegemónicos como el soporte fundamental en la evolución de la novela: el discurso de la ley durante el periodo colonial, los libros de viajes de carácter científico durante el siglo XIX, y finalmente el discurso antropológico durante el siglo XX. En palabras del propio Echevarría:

Postulo que la novela se derivó del discurso legal del imperio español durante el siglo XVI. La picaresca, que imitó el discurso de documentos en los que los criminales confesaban sus delitos para obtener el perdón y la legitimidad por parte de las autoridades, constituye la primera simulación novelesca de la autoridad textual [...] El libro continúa explorando cómo el mismo proceso de imitación de textos dotados de autoridad se repite en dos momentos relevantes de la narrativa latinoamericana. Durante el siglo XIX el modelo simulado fue el discurso científico de los segundos descubridores del Nuevo Mundo: los viajeros científicos, como Von Humboldt y Darwin, que se dedicaron al estudio de la naturaleza y sociedad americanas [...] En el siglo XX, la antropología [...] viene a dar forma a la ideología de los estados americanos, y la narrativa imita su discurso. (González Echevarría, 2011: 15)

Estos discursos hegemónicos guían la escritura de textos clave del pasado siglo como *Los pasos perdidos* (1953), *Cien años de soledad* (1967) y *Yo el Supremo* (1974). El narrador anónimo de la novela de Carpentier, Melquiades en la obra

más conocida de García Márquez, y Rodríguez de Francia en la obra maestra de Roa Bastos no sólo narran su historia apoyándose en discursos previos como las crónicas de Indias, los libros de viaje de exploradores europeos decimonónicos, la jerga jurídica y textos antropológicos, sino que ante todo hacen visible el proceso dialógico entre ambos. Es decir, muestran la intermediación entre el relato que se está contando y una amplia gama de discursos anteriores a los que la propia diégesis debe su forma.

¿Cómo identificar la presencia del archivo dentro de una novela? ¿Se trata de una simple idea sin asidero real, o por el contrario permite efectivamente trazar ciertas claves de lectura? Para González Echevarría, la presencia del archivo puede ser reconocida en tres niveles fundamentales:

- 1) la presencia no sólo de la historia, sino de los elementos mediadores previos a través de los cuales se narró, ya sean documentos jurídicos de la época colonial o científicos del siglo XIX. 2) La existencia de un historiador interno que lee los textos, los interpreta y los escribe; y, por último, 3) la presencia de un manuscrito inconcluso que el historiador interno trata de completar. (56)

A riesgo de ofrecer un ejercicio de lectura bastante esquemático, quisiera analizar la novela de David Toscana *El último lector* (2004) desde las coordenadas teóricas recién expuestas. El protagonista de la obra es Lucio, responsable de regentear la biblioteca de la lejana y olvidada población nortina de Icamole. Una biblioteca que nadie visita y cuyos ejemplares el bibliotecario devora con devoción casi mística, por lo que el mote que mejor lo define acaso no es el último lector sino el único lector. En cualquier caso, la elección de la biblioteca como un espacio central es ya indicativa del archivo. Y no me refiero a las características físicas del espacio, la biblioteca como un inmueble diseñado justamente para archivar textos, sino al discurso mismo de la novela. *El último lector* se articula como un complejo ensamble de discursos en el que las lecturas de Lucio forman parte de la diégesis. Es decir, el autor empírico del texto comparte con el lector las novelas que Lucio engulle, sumando así distintos niveles de ficción dentro de la ficción. Dentro de estos juegos metaficcionales quisiera detenerme por ahora en un ejemplo en particular: un libro de viajes titulado "*Los peces de la tierra*, de Klaus Haslinger, el famoso naturalista alemán convertido en escritor" (Toscana, 2004: 33). El relato de Haslinger no es un libro más de los muchos que Lucio lee y, según el caso, condena o reivindica. El texto en cuestión contiene una descripción singular del espacio geográfico supuestamente documentado por el naturalista, en la que Lucio reconoce o cree reconocer a Icamole, y entusiasmado por el hallazgo decide nombrar su modesta biblioteca Klaus Haslinger. Ahora, en *Los peces de la tierra* Haslinger jamás utiliza la palabra Icamole; es Lucio quien arbitrariamente contrapone su espacio al texto y decide equipararlos. Es decir, la novela del naturalista alemán no pretende describir a Icamole pero Lucio decide encajar la geografía de su tierra y la historia de la comunidad para darle sentido a través de un texto al que se la ha asignado el capital simbólico suficiente para inferir, escribir o mediar la historia desde sus páginas. La mimesis aristotélica se resquebraja pues en este caso el arte no imita a la realidad, sino que ésta busca reconocerse en un texto para legitimarse.

Ignoro si David Toscana al momento de escribir *El último lector* conocía el trabajo teórico-crítico de González Echevarría; poco importa por lo demás, pero es innegable que al igual que éste comprende la importancia de la literatura de viajes en la creación de un imaginario geográfico que más adelante explotaría a conciencia la novela latinoamericana. La obra de Toscana, ya ha sido mencionado, es esencialmente una novela sobre la novela o, mejor dicho, sobre el acto de leer novelas. Y el espacio-archivo que contiene todos los discursos explícitamente

remite a un sistema discursivo concreto y bien definido: los relatos de viajeros europeos “re-descubriendo” la fauna, flora, sociedades e idiosincrasias americanas. Toscana no sólo reconoce la estrecha vinculación entre la novela latinoamericana y el libro de viajes europeo, sino que entiende además que forman parte de un mismo archivo o unidad superior del discurso. No en vano la biblioteca en donde se desarrolla casi el total de las acciones narradas en *El último lector* debe su nombre a un ficticio naturalista y novelista europeo. Como dato adicional, la novela en cuestión forma parte de la primera remesa de libros que Lucio recibe de Monterrey poco después de inaugurar la modesta biblioteca, por lo que simbólicamente funciona como un texto fundacional. Así, a partir de una novela de viajes escrita por un naturalista alemán, Lucio funda una biblioteca en Icamole que lleva su nombre y en donde se desarrollará gran parte de una ficción que consiste, justamente, en una aglutinación de ficciones.

El acto de interpretar, traducir, codificar la realidad desde su mediación con un texto literario previo es una constante a lo largo de la novela. Por poner otro ejemplo, cuando Melquisedec es detenido por los rurales por el supuesto asesinato de una niña pequeña que apareció en el pozo de Remigio, el bibliotecario congrega a la comunidad para revelarles el destino final del primero. Acto seguido, toma un libro y comienza a leer en voz alta una narración sobre un detenido al que la policía asesina bajo la falsa excusa de la ley fuga:

¿Y usted como se enteró de eso?, pregunta una señora. Lucio alza la vista; pensaba leer hasta el punto donde el vehículo echa reversa, y los policías confirman que Melquisedec ha muerto; sin embargo eso puede quedar implícito. Cierra el libro y lo muestra a su auditorio. Lo sé porque está escrito. La señora que había preguntado se acerca para mirar el título, *Las leyes de la sangre*, y comprueba que es un volumen viejo, de hojas amarillentas. Entonces son puras mentiras, dice mientras vuelve a su silla. No, Lucio alza el libro para mostrarlo, el personaje de la novela se llama Eustacio, yo lo único que hice fue cambiarle el nombre por Melquisedec; todo lo demás es cierto. (Toscana, 2004: 101)

Lucio re-escibe las biografías de los habitantes de Icamole en función de sus lecturas. En ningún momento pretende cotejar si los hechos se corresponden con los destinos que él mismo les asigna desde la ficción. Basta que existan algunos paralelismos entre los libros que devora y los habitantes de Icamole para que el destino de éstos, en la mente de Lucio, quede decidido y fijado. Por dar un último caso, el bibliotecario determina que el marido de la señora Vargas murió ahogado en el Río Bravo sólo porque en la novela *La frontera negra* leyó el caso de un migrante que jamás logró cruzar la frontera. Como bien señala Diana Geraldo,

Lucio compara la vida con la literatura; para él, todo acto humano tiene su referencia literaria, como si escritura y vida estuvieran conectadas. Lucio lee el mundo, su mundo inmediato, su realidad como el lector que lee un libro y, por ello, la comparación entre vida y literatura es esencial para percibir la visión de mundo que se haya detrás. (64)

Una vez más, la función mimética pierde sentido pues no existe una frontera clara entre la realidad y el texto que la representa; ambas instancias, realidad y reproducción, historia y ficción se imbrican con la tal fuerza que ya no es posible distinguirlas ni mucho menos separarlas.

Ahora, la particular obsesión de Lucio por reescribir los destinos individuales de los habitantes de Icamole desde sus lecturas literarias encuentra un correlato en la obsesión de la comunidad por reescribir su memoria colectiva. La Historia con mayúsculas encuentra a Icamole en la batalla de 1876 que Porfirio Díaz perdió en contra de las fuerzas lideradas por Mariano Escobedo. Icamole es

el escenario de la batalla, pero sus habitantes no participaron en la contienda ni apoyaron a ninguno de los bandos. Simplemente se encerraron en sus casas y esperaron a que todo terminara. Ni siquiera fueron víctimas de la rapiña una vez finalizada la batalla, pues en aquella ocasión ninguno de los combatientes de ambos bandos se dedicó al hurto, al saqueo de caseríos o a la violación de mujeres:

Claro que no, diría Lucio más de cien años después, con estas viejas ni a quién se le antoje; pero las mujeres de Icamole prefirieron hablar de las aguerridas esposas, ancianas y vírgenes que habían salvaguardado su honra con uñas y mordidas [...] y al pasar el tiempo, ya entradas en leyendas, modificaron tantas circunstancias de esa batalla que acabaron por convertirla en otra, con diferentes adversarios, en una fecha muy posterior, cuando Don Porfirio ya ni siquiera estaba en México. (68)

En efecto, en México la figura de Porfirio Díaz ha caído en el descrédito y por eso los habitantes de Icamole borraron la batalla de 1876 entre Díaz y Escobedo, y reelaboraron su memoria histórica para acomodar la batalla en el marco de la Revolución mexicana. En palabras de Lucio:

Con la prehistoria sólo se encogen de hombros si alguien pregunta: no lo sé, señor, son animales de hace mucho tiempo; con la historia actúan de manera distinta. La han cambiado para subir el precio de las balas. Son de Pancho Villa, dicen, porque Porfirio Díaz no vale tanto en la imaginación de los mexicanos. Y han acabado por creerlo: borraron la batalla de 1876 y creen ciegamente en otra que se habría celebrado cuarenta años más tarde, porque no es justo que Pancho Villa haya andado por todo el norte, que su ejército haya violado y preñado mujeres en praderas, bosques y montañas, y las mujeres de Icamole hayan permanecido intocadas. Nosotras también queremos hijos de Pancho Villa, habrían gritado, aquí estamos de piernas abiertas, de maridos cobardes. (119-120)

Será entonces el propio Lucio quien asumirá el papel de historiador interno para reivindicar la figura de Díaz. Pero lejos de lo que pudiera pensarse en primera instancia, el bibliotecario no intentará devolver la batalla de Icamole a Díaz, por la sencilla razón de que la historia ha declarado como vencedor del enfrentamiento a Mariano Escobedo. Su gesto en realidad es bastante más ambicioso y a través de una prodigiosa imaginación escenificará un encuentro imposible entre Porfirio Díaz y el novelista ficticio Pierre Laffitte, en donde el segundo le arrebatara el mérito de la famosa batalla del cinco de mayo en la ciudad de Puebla al General Zaragoza, para endosárselo a Díaz:¹

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. (131)

Existe entonces una ambigüedad con respecto a los hechos y su relato: Lucio se acerca a los libros para re-escribir las biografías individuales de los habitantes de Icamole desde la ficción, mientras que estos se alejan de las fuentes históricas para

¹ Me refiero a la batalla del 5 de mayo de 1862 entre el ejército francés comandado por Charles Ferdinand Latrille y el mexicano comandado por Ignacio Zaragoza. La victoria de Zaragoza constituye acaso la máxima gloria bélica en la historia de México, y al día de hoy es celebrada anualmente con un pomposo desfile alegórico en la ciudad de Puebla. Porfirio Díaz efectivamente participó en la batalla, pero la historia ha concedido todo el mérito de la victoria al General Zaragoza.

ficcionalizar la memoria de la comunidad adjudicando la batalla de Icamole a Pancho Villa. Y en un tercer movimiento, Lucio intentará transferir de Zaragoza a Díaz la gloria histórica por la batalla del cinco de mayo. Todos estos movimientos son posibles gracias a la falta de definición entre la historia y la ficción, en la arbitrariedad de sus fronteras, en la relativa facilidad con la que podemos cuestionar lo que González Echeverría define como los elementos mediadores previos a través de los cuales se narró la historia misma. “Si hay contradicciones entre dos libros de historia o dos libros sagrados, ¿quién decide a cuál le toca ser ficción?” (117), se pregunta en algún momento Lucio. Para el bibliotecario la distinción entre ficción y no ficción como criterio de clasificación es limitada e inoperante. “Un libro de historia habla de cosas que pasaron, mientras una novela habla de cosas que pasan, así el tiempo de la historia contrasta con el de la novela, que Lucio llama presente permanente, un tiempo inmediato, tangible y auténtico” (117-118). Así, y en lo que sin duda supone una postura similar a la que tanto defendió Borges, el texto literario no tiene un sentido único y universal. A través de la lectura el relato se re-semantiza en un tiempo siempre presente. Finalizada la lectura, el relato entra en una especie de suspenso a la espera que un nuevo lector reviva y actualice ese mundo posible que no es el de la Historia con mayúsculas. El texto literario es un borrador, un manuscrito inconcluso a la espera que un lector-historiador complete el sentido.

La indefinición y falta de completitud de la novela es, de hecho, una característica explotada conscientemente por el propio Toscana. La novela abre con el hallazgo de un cuerpo infantil en el fondo de un pozo.² Razón suficiente para “activar” en el lector empírico de la novela un archivo específico que remite a uno de los sistemas más populares dentro de los discursos ficcionales. Me refiero al relato policial, cuyos códigos específicos *El último lector* pone en marcha al colocar un cadáver en el primer capítulo de la novela. Pero lejos de resolver el enigma a través de la pertinaz investigación de un detective, Lucio comienza a ensamblar discursos para crear un sentido que el lector empírico reconoce como un simple artificio. Es decir, dentro de la diégesis Lucio decide que la niña hallada al interior del pozo es Babette, protagonista de una de sus lecturas favoritas titulada precisamente *La muerte de Babette*; posteriormente culpa a Melquisedec del crimen y cuando este es detenido por los rurales, echa mano de la novela *Las leyes de las sangres* para finiquitar el destino del presunto culpable, asegurando que fue asesinado al intentar escapar. El lector real y empírico de *El último lector* reconocen, sin embargo, que Lucio no ha resuelto realmente el enigma, únicamente ha construido un relato que satisface la curiosidad de la comunidad de Icamole y, lo más importante, exculpa a Remigio (hijo de Lucio), quien en otras circunstancias sería el principal sospechoso del crimen pues el cuerpo apareció en el pozo ubicado dentro de su propiedad. Dentro de la diégesis Lucio ofrece una solución al enigma que encubre al posible culpable, pero para el lector real de la novela el misterio no ha sido resuelto realmente pues “la estratagema que Remigio y Lucio finalmente ocupan para desligarse de la responsabilidad de esa muerte no surge desde una experiencia vital ni desde la sabiduría popular, sino del mundo libresco” (Ríos, 2012: 153). Visto desde sus obvias filiaciones con el relato policial, *El último lector* es un borrador inconcluso, un manuscrito que debe ser completado para redondear el sentido. Bajo este punto de vista el título mismo de

² Anadeli Bencomo propone una lectura sugerente de la novela de Toscana a la luz de la violencia que en los últimos años aterroriza a la nación mexicana. Leyendo *El último lector* en paralelo a otras narrativas recientes de autores como Yuri Herrera, Sergio González Rodríguez, Eduardo Antonio Parra o Fernanda Melchor, Bencomo propone que Lucio se esconde en la lectura para neutralizar el horror de afuera. “La novela en cuestión pareciera entonces apostar por la fuerza de los relatos literarios, en tanto amuletos posibles frente a las historias sin sentido de nuestro presente” (2015: 47).

la novela cobra un interés especial. ¿Quién es realmente el último lector? ¿Lucio, único habitante de Icamole interesado en la lectura, o el lector empírico del texto a quién corresponde en última instancia asumir el papel de detective y esclarecer el enigma? Como bien señala Ada Sánchez,

En *El último lector* resulta claro el paralelismo de leer e investigar: en ambos casos se formulan hipótesis, premisas y rectificaciones de las ideas iniciales. El texto como realidad lingüística y el mundo como realidad se perciben de forma esquematizada y fragmentaria, ante la imposibilidad de captarse en todos sus detalles y ángulos. (2016: 29)

La novela es un manuscrito inconcluso pues el relato policial no llega a cerrarse. El lector empírico de la novela es inducido a asumir el papel de investigador a sabiendas que las únicas pistas que se le ofrecen son un conjunto de textos fragmentarios desde los cuales no pueden captarse los detalles y ángulos necesarios para esclarecer el enigma. Así, el simple acto de leer/investigar, lejos de contribuir al esclarecimiento de los hechos, genera el efecto contrario pues las certezas se pierden irremediabilmente en el entramado de los textos que construye Toscana.

Recapitulando, en la novela hay una obvia y deliberada presencia de ciertos textos hegemónicos a los que la tradición les ha conferido la posibilidad de representar, interpretar o simplemente referir la historia, como la literatura de viajes cuyo clímax acaso se ubique en el siglo XIX. En consonancia con las tesis expuestas por González Echeverría, Toscana concede un espacio central a un supuesto naturalista alemán cuyo texto tendrá un carácter fundacional dentro del universo ficcional en el que se desenvuelve el protagonista de la novela. Justamente por eso Lucio fundará una biblioteca en honor a dicho científico, legitimando la existencia misma de Icamole a través de su supuesta presencia en un texto canónico. Hay pues una relación directa entre el relato novelístico y el histórico, gracias a un proceso dialógico que muestra la interacción entre ambos discursos a través de ciertos textos mediadores entre ambas disciplinas, como los relatos decimonónicos de viajeros científicos en tierras americanas.

La historia, por otra parte, juega un papel central en la novela a través de la batalla de Icamole y las referencias constantes a la figura de Porfirio Díaz. Sin embargo, ni el hecho histórico (la batalla de Icamole) ni el personaje real (Porfirio Díaz) funcionan como un eje sólido en torno al cual orbitan las múltiples ficciones que componen el universo diegético de la novela. Por el contrario, la dimensión histórica pronto se diluye dentro del caudal de discursos literarios que la obra, parodia, cita o reescribe. Para entender a cabalidad la transgresión efectuada por Toscana, no está de más recuperar un par de definiciones canónicas de la novela histórica clásica. La primera corresponde a Lukács, quien en su conocido ensayo *La novela histórica* (1995) postula que

[ls]o importante es procurar la vivencia de los móviles sociales e individuales por los que los hombres pensaron, sintieron y actuaron precisamente del modo en que ocurrió en la realidad histórica [...] se tiene que concentrar la acción en presentarnos clara y palpablemente esas condiciones de vida, para que revivamos una etapa del desarrollo humano que nos interesa y nos conmueve. (44)

Por su parte, Kurt Spang, en un trabajo igualmente titulado *La novela histórica* (1998) señala que esta ante todo supone un

diálogo del narrador con la historia, es decir, se le concede a la historia y al narrador capacidad interlocutoria; la historia adquiere suficiente entidad y coherencia como para que el autor/narrador pueda tomar postura y juzgar

los personajes y las circunstancias. El narrador es también implicado de la historia, como un sujeto participante y comprometido, no distanciado [...] La posibilidad de re-vivir el pasado es precisamente la evocación de los lugares de los hechos, la reconstrucción de la mentalidad de la época evocada. (66-69)

Ambas definiciones conciben la historia como un centro sólido, congruente e inamovible, desde el cual es posible proyectar la sensibilidad, el pensamiento y las formas de vida de un conjunto de personajes ficticios. Es decir, la ficción quedaría constreñida estrictamente a los personajes, pues el espacio en el que despliegan sus emociones y acciones es una representación fiel de la historia. En la novela de Toscana, y he aquí la trasgresión, la historia pierde su capital simbólico como una narración digamos validada y sujeta a comprobación, para convertirse en un relato más dentro de un archivo repleto de discursos móviles e intercambiables. Más aún, los personajes de Icamole arman su propia historia montando y desmantelando batallas y personajes como si fuesen un rompecabezas con el que pueden (re)construir sus discursos a placer. En perfecta consonancia con la tesis del archivo, la novela de Toscana muestra

la historia como otro de los mitos originarios del continente. El archivo es así el componente de la ficción que le permite actualizar y cancelar las narrativas sobre el origen que forman la historia hispanoamericana, lo que se traduce en una manera no canonizadora de relacionarse con los hechos del pasado. A diferencia de la historia, el archivo —concepto con evidentes ecos foucaultianos— no articula un relato completo ni coherente, sino que narra desde las discontinuidades, desde los quiebres, desde las ruinas. (Viu, 2007: 174)

Esta dinámica genera una dispersión de referencias, lecturas, relatos y sentidos que dota a la novela de una incompletitud deliberada. Como novela histórica la obra de Toscana es un producto deliberadamente incompleto, fragmentado y fallido.

Por último, *El último lector* “fracasa” también como novela policial. Tal como ocurre con la dimensión histórica de la novela, el enigma detectivesco, lejos de conducir a una investigación que aclare lo ocurrido, se convierte en una excusa para ensamblar lecturas y discursos a placer. Lucio y Remigio construyen su propia versión de los hechos a partir de sus lecturas, enturbiando así la posibilidad de aclarar verdaderamente el crimen. La novela de Toscana se posiciona entonces como un artefacto narrativo más bien cercano al borrador, al manuscrito incompleto que interpela al lector real y empírico a asumir la responsabilidad de convertirse en el historiador y detective que rellene los espacios de indeterminación. El resultado final es una novela inquietante, capaz de reunir géneros tan disímiles como la metaficción, la novela histórica y el relato policial en un mismo archivo.

BIBLIOGRAFÍA

- BENCOMO, Anadeli (2015), “La palabra oblicua. Representación literaria de la violencia en México”, en Cecilia LÓPEZ BADANO (ed.) *Periferias de la Narcocracia. Ensayos sobre narrativas contemporáneas*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor, pp. 35- 53.
- FOUCAULT, Michel (2002). *La arqueología del saber*. Trad. Aureliano Garzón del Camino. Argentina, Buenos Aires: Siglo XXI.

- GERALDO, Diana (2015), "Parodia y autoparodia en *El último lector* de David Toscana" *Valenciana* 8.16, pp. 57-75. <https://doi.org/10.15174/rv.v0i16.105>
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (2011), *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México, DF: Fondo de la Cultura Económica.
- LUKÁCS, Georg (1977), *La novela histórica*. México, DF: Editorial Era.
- RÍOS BAEZA, Felipe A (2012), "El desierto de lo real. El último lector de David Toscana", *Tierras de nadie. El norte en la narrativa mexicana contemporánea*. México DF, Editorial Tierra Adentro, pp. 145-161.
- SÁNCHEZ-PEÑA, Ada Aurora (2016), "El último lector de David Toscana o la lectura como revelación", *La colmena* 70, pp. 26-30.
- SPANG, Kurt (1988), *La novela histórica*. Pamplona, Editorial Ediciones Universidad de Navarra.
- TOSCANA, David (2004), *El último lector*. México, Random House Mondadori.
- VIU, Antonia (2007), "Una poética para el encuentro entre historia y ficción", *Revista chilena de literatura* 70, pp. 167-178. <https://doi.org/10.4067/S0718-22952007000100008>