



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



EL REALISMO DESQUICIADO EN TRES
NOVELAS DE DAVID TOSCANO

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURAS HISPANICAS
P R E S E N T A
RODOLFO DAVID GAONA JIMÉNEZ



FACULTAD DE FILOSOFIA
Y LETRAS

MÉXICO, D.F.

ASESOR: MTRA. ANA MARÍA GOMÍS



2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*«...o dígame si es que perdió contacto con la realidad cuando le dispararon
desde el campanario de aquel pueblo»
Azucena, El ejército iluminado.*

A mis padres:
Por esta oportunidad de crecer y ser como ustedes: los admiro profundamente.
Gracias por su vida a mi lado.

A Gaby:
Por instruirme en el camino desquiciado de las letras. Gracias.

A mi familia:
Por la motivación de desear ser una persona digna de ustedes.

A mi abuela:
Porque sin su cariño y apoyo no hubiese llegado hasta aquí.
Siempre estás presente en cada pensamiento.

A José G. Herrera:
Por las sabias enseñanzas de la familia. Por tu ejemplo a seguir.
Por lo que fuiste. Por lo que eres. Siempre.

A mis amigos de la vieja escuela:
Por enseñarme un camino alterno y desquiciado en mi vida.
Diego, Gordo, Pablo y Manuel. OGTS.

A mis entrañables amigos de la facultad:
Ustedes formaron mis juicios más desquiciados.
Sin sus palabras no sería lo de hoy.
Gracias, Jime, Josh, Adri, Ale, Peter, Illari, David, Miliett.

Para Miguel Rodríguez Lozano:
Por su pericia para encaminar este trabajo.

A Anamari:
Por su disposición, paciencia y bondad para ayudarme.

A Carlos López:
Por su sabiduría y pericia con las letras que ayudó a conformar este trabajo.

A Erasto Antúnez:
Por su bondad para ayudarme después de tanto tiempo.
Gracias.

A Marcela Palma:
Por su calidez para recibir estas modestas líneas.

Para la revista noisy:
Que me enseñó la importancia de extrañar las letras.

A Euni:
Por tu sabiduría, inteligencia y apoyo. Te admiro. Gracias.

Para la Universidad Nacional Autónoma de México:
Mi alma mater. Siempre.

A quienes, en su momento y espacio, han marcado mi vida. Siempre.

Cuando alguien piensa en a quién dedicarle el trabajo con que uno da un paso —en mi caso ya obligado desde hace algunos años— es fácil que los nombres aparezcan en un parpadeo acuoso envuelto en silencio. No es, por el contrario definir en realidad una carta de agradecimientos al margen de un cierre de edición —las presentes líneas se redactaron apenas unos minutos previos al borde de la imprenta—; no es sencillo por un caudal de razones pero, valga decirlo de nuevo, se vuelve confuso por el hecho de olvidar siquiera un nombre que lo amerite. Iniciaré, pues, mi andanza en dos páginas.

A mi padre:

Porque siempre los padres son los primeros y más importantes. Porque siempre tu ejemplo está ahí aunque no se perciba tan claro como el día en que aparecí hace veintiséis años. Porque sé que, aunque mudo de grandísima sapiencia, siempre tienes la forma de que te admire; de cualquier manera siempre encuentras el camino de que suceda, aún cuando mi fe no sea la misma que en la niñez. Gracias.

A mi madre:

Porque nunca me explico la manera en que una persona pueda tener un corazón tan inmenso, bondadoso y lleno de vida; porque siempre me pregunto en las historias que hay detrás de una mujer fuerte, inmersa en su bondad —anáfora vallejana, sí— y en esos ojos verdísimos que respiran bondad sobre bondad misma. Gracias por tu mundo en mi mundo.

A mi abuela:

Porque sin saberlo, tu voz cálida iluminó mis pasos en mi vida: apenas en mi niñez iluminaste mi sombría razón. Y lo sigues haciendo en ese horno de tu corazón —sigo a Vallejo. Aún—. Porque tu sangre es todo para mí y porque existes y estás aquí y porque te extraño siempre, y por tu ejemplo y por tus palabras y por tus historias que, ahora que lo pienso, definieron mis ansias de conocer otras —he aquí tu ejemplo—. Gracias.

A Martha:

Porque tu esfuerzo y apoyo fueron definitorios en la etapa crítica de Freud. Por las enseñanzas viejas de la familia y por lo que tú eres conmigo. Gracias.

A Gaby:

Porque es tan simple como que una tarde de la cual siempre tengo el recuerdo —desde París, un día de jueves con aguacero— inspiraste mi vocación hasta hoy.

A José G. Herrera:

Por las crónicas de la familia y lo que hubo de suceder para terminar el primer paso de esto: por tus historias que inundaron mi fe para graduarme con éxito. Gracias. Lo hice gracias a ti.

A Carlos López:

Porque el rigor en tus juicios hicieron, verdaderamente, un trabajo digno de esto. Porque aunque asaz perdido, encontré el camino en tu severidad y camaradería. A ti, sincero. Gracias.

A Anamari:

Por tu bondad por recibirme y mostrarme el camino entre diásporas e historias fantásticas al final de mi carrera. Por tu ayuda y gentileza. Gracias.

A Jimena:

Porque el pilar donde se construyó tuvo cimientos débiles pero cuya estructura se ha sabido anteponer a muchos retos. Sin ti, mi carrera no hubiera sido lo mismo. Gracias por darle ese aire impertérrito a los muros de la facultad.

A Ale:

Porque una vez reaparecida en mi vida me diste la sabiduría para nuevas metas. Apenas es el inicio. Gracias.

A Eunice:

Por toda la paciencia y ánimos; porque sabías que lo que éramos capaces y no te equivocaste. Aquí estoy yo esperando, como siempre, tu silueta y tu valor; tu coraje e inteligencia; tu sencillez y calidez humana. Gracias por permitirme admirarte de la manera en que lo hago.

Para la revista *noisy*:

Porque, gracias a ti, extrañé las letras y, después de tres años juntos, me permitiste continuar con lo que seguía. Gracias por el caudal de aprendizaje y las historias juntas.

A mis amigos de la vieja escuela:

Por sus charlas tan banales como profundas; por sus palabras tan sabias como soeces. Porque a veces no hago otra cosa sino tener perspicaces muestras de éxito para compartirlo con ustedes y crecer juntos. Ninguno por encima de nadie, sino juntos. Todos en sintonía.

A mis amigos de la facultad:

Porque formaron mis juicios que habrían de llevarme a lo siguiente y que, a su vez, me llevarán de la mano para lo que sigue y aún lo que después le sigue. Gracias a todos desde el principio y hasta el final de mis días.

A mi *alma mater*:

Porque jamás encuentro la sequía de palabras para agradecer por mi formación desde hace más de diez años. Porque tendré siempre sangre azul y piel dorada, donde quiera que me acompañe un aliento de vida.

A quienes, en su tiempo y espacio, han definido mi vida:

Siempre. Siempre. Siempre.

A David Toscana:

Gracias, camarada.

ÍNDICE

Introducción.....	6
Capítulo 1. Definición del realismo desquiciado.....	9
Capítulo 2. El realismo desquiciado en <i>Duelo por Miguel Pruneda</i>	19
2. 1. 1. Historia de José Videgaray.....	21
2. 1. 2. La historia de Irenita.....	23
2. 1. 3. La muerte del protagonista.....	27
Capítulo 3. La presencia del realismo desquiciado en <i>El ejército iluminado</i> ...	32
3.1 El general Matus... ..	34
3.1.2. El Gordo Comodoro.....	37
3.1.3 Azucena.....	39
3.1.4 El milagro.....	40
3.1.5. Ubaldo.....	41
3.2 El regreso a la realidad.....	42
Capítulo 4. El realismo desquiciado en <i>Santa María del Circo</i>	45
4.1. De la llegada y fundación de Santa María del Circo.....	46
4.2. De la transformación de la realidad a la alteración de la ésta gracias a la elección de los oficios.....	51
4. 3. Los personajes desquiciados en la novela.....	53
4.3.1 Hércules y Mandrake. Una de las mejores muestras del realismo desquiciado en la novela.....	56
4.3.3 Natanael.....	61
4.3.4 Barbarela, la mujer barbuda.....	65
4.3.5 Mágala.....	68
4.3.6 Fléxor, Narcisa y don Alejo.....	72
4.3.7 Balo.....	78
Conclusiones.....	81
Bibliografía.....	85

INTRODUCCIÓN

De la necesidad por descubrir y estudiar la literatura contemporánea nace este trabajo. El reto por descubrir un, aunque breve y apenas perceptible, hilo negro fue el motivo por el cual las siguientes páginas hablarán de David Toscana y parte de su obra.

Pretender decir que este autor es uno de los escritores más importantes o interesantes en la narrativa actual sería tan pretencioso como inútil; lo que sí se podría afirmar es que Toscana se ha convertido en un referente de la denominada Narrativa del Norte¹ gracias a la originalidad de sus historias.

Este aspecto, en primer orden, podría ser motivo suficiente para dedicarle una serie de párrafos a la obra de David Toscana—y sería hasta romántico e ingenuo—; sin embargo, la lectura profunda en sus libros permite descubrir un caudal de elementos que, por sí solos, merecerían tesis enteras.

No es sino uno de esos elementos que ha llamado poderosamente la atención al autor de estas líneas, sobre todo por cómo el «realismo desquiciado», que se definirá y ahondará en el capítulo 1, es parte fundamental del universo toscano. Gracias a la construcción de la historia y cómo el realismo desquiciado altera la historia en sus novelas

Motivos de sobra podrán tenerse, además del anterior, para estudiar buena parte de las novelas del autor, ya que resulta interesante echar un vistazo a la obra de un escritor que se encuentra en pleno proceso de creación. El futuro tendrá voz para saber si, en efecto, el realismo desquiciado tomará un rumbo determinante en la narrativa mexicana e influirá a más creadores. Lo que hoy en día se puede apreciar es que este elemento se convierte en parte

¹ Según los estudios de Miguel Rodríguez Lozano se puede hablar de Narrativa del Norte bajo una serie de juicios que enmarcan a esta generación, como el límite territorial, pues son autores que publican sus obras desde los estados del México meridional, como Monterrey, Tamaulipas, Sonora, Baja California; de ahí que nombres como Daniel Sada, Élmer Mendoza, Eduardo Antonio Parra, Humberto Croswite, Gerardo Cornejo, Antonio Helú y Toscana.

fundamental de las novelas escritas por David Toscana y sin él probablemente perderían parte de su originalidad y presencia en el panorama actual de la literatura.

Las presentes páginas hablarán sobre el realismo desquiciado y la presencia del mismo en tres de los libros de Toscana, porque este elemento con que creó su obra es algo que se aprecia desde *Las bicicletas* o *Estación Tula* hasta llegar a *El ejército iluminado*. Si bien puede percibirse desde sus primeros pasos como novelista (basta recordar *Estación Tula*, donde ya se notan los primeros atisbos del realismo desquiciado²), resulta interesante descubrir que hay cuatro libros donde se da con mayor énfasis el fenómeno literario del que he venido hablando: *Duelo por Miguel Pruneda*, *El último lector*, *Santa María del Circo* y *El ejército iluminado*.

Por el carácter del presente trabajo me ceñiré a las obras antes comentadas para realizar la presente tesis (exceptuando, por supuesto *El último lector*). La razón es simple: en *Las bicicletas* y *Estación Tula* aún no se aprecia bien definido el realismo desquiciado; en *El último lector*, lo que desencadena dicho elemento es la metaficción³, no la realidad en la ficción de la novela. Por eso he decidido «echar a la hoguera»⁴ tal libro, a pesar de las muestras del realismo desquiciado. Por otro lado, los tres libros que analizaré, aunque *Santa María del Circo* con mucho mayor énfasis gracias a la confluencia de personajes y situaciones, serán una prueba fehaciente para comprobar la existencia del elemento cuyo nombre fue acuñado por David Toscana.

Uno de los obstáculos principales para este trabajo —aunque fortísima ventaja, por otro lado— fue la carencia de bibliografía directa relacionada con el autor, por lo que todo se basó en sospechas, en primer lugar, para después convertirlas en sentencias teóricas sobre el realismo desquiciado y su presencia en la obra toscana.

² Cito por ejemplo el episodio donde Juan Capistrán entra a la cueva para esconderse y la noche que pasa ahí es una muestra del realismo desquiciado pues deforma su realidad al pensar en una vida alterna.

³ Es decir, una consciencia de la literatura en la ficción misma del texto.

⁴ En referencia al acto «echar los libros a la hoguera» de Lucio, el personaje principal de *El último lector*.

Una vez desenmarañada dicha definición, el trabajo versará sobre los tres libros con mayor carga de este elemento. En primera instancia *Duelo por Miguel Pruneda*, ya que de ese libro nació el concepto pensado como tal. En segundo lugar, *El ejército iluminado*, pues resulta una de las novelas con mayores cargas de referencia desquiciada. Por último, se analizará *Santa María del Circo* como el libro que conjuga mayoritariamente el realismo desquiciado en la obra de David Toscana.

He decidido, para efectos del presente trabajo, analizar los episodios donde las anécdotas son importantes para los personajes y, de esta manera, llegar al resultado para comprobar la existencia del realismo desquiciado; no utilizo un análisis de fondo⁵ de la historia, de los personajes o del narrador con el fin de no desviar la atención a la premisa inicial de descubrir y comprobar la existencia del realismo desquiciado en tres novelas de la obra de David Toscana.

Al final de la tesis, se dará cuenta de la presencia irrefutable del elemento toscano y en qué puntos de la historia, así como sus ejemplos claros, se encuentran los rasgos desquiciados.

A manera de conclusión en este breve esbozo del trabajo, aún con tal paradoja, se puede afirmar que las presentes líneas dejan abierto el portón para estudios posteriores sobre el realismo desquiciado.

⁵ Pienso en la teoría narratológica de Mieke Bal, donde propone que el análisis de un texto literario se basa en las premisas de actores, acontecimiento, narrador, tiempo, lugar.

1. DEFINICIÓN DEL REALISMO DESQUICIADO

Nombrar algo, por pequeño o grande que parezca, siempre resulta una tarea lúdica. No es, por el contrario, tratar de definir un concepto abstracto. En el caso particular de la presente tesis se citarán algunos términos para definir y esclarecer el realismo desquiciado como elemento integrador de las novelas de David Toscana.

En primera instancia, se debe tener en claro del término que acuñó él mismo a una parte de su poética. La vez primigenia que se escuchó hablar de este elemento se dio cuando el periódico argentino *Clarín*, en su versión en línea, preguntó acerca de la estética en el libro *Duelo por Miguel Pruneda*:

CLARÍN. A partir de estas ideas, ¿cómo definiría usted su estética?

TOSCANA. En este momento se me ocurre denominarla una suerte de realismo desquiciado porque, como acabo de decir, Miguel Pruneda no actúa ni con la lógica ni con la razón. Es como que todo está en la mente, en el mundo de su imaginación, por eso me interesan los clásicos: Cervantes, Calderón. Estoy negando, claro está, el realismo mágico que necesita apelar a lo mágico para explicar el mundo¹.

En el diálogo citado se escucha por primera vez hablar de un rasgo característico de una de sus novelas: *Duelo por Miguel Pruneda*. Dicho elemento se percibe al adentrarse en el universo toscaniano ya que todas sus obras comparten una característica esencial para el presente trabajo: lo que hasta ahora se ha denominado realismo desquiciado.

Empecemos con la definición, en primera instancia, a partir de la teoría predominante en los libros del autor. De esa forma se puede afirmar que el realismo desquiciado es la alteración de la realidad en la diégesis² del texto. En otras palabras, significa que dentro de la ficción del metatexto existen dos

¹ Clarín.com, «La estética del realismo desquiciado», 2002, <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2002/12/14/u-00801.htm>.

² Según Aristóteles en su *Poética*, el universo del texto literario se le llama diégesis.

planos, uno real y uno fantástico. El elemento toscano es la alteración y aceptación del plano real por los personajes de la historia.³

Bien es sabido que la literatura parte de la ficcionalidad. Aristóteles la nombrará basándose en las premisas de Platón sobre la falsedad de la literatura efectuadas en el canto X de *La República*. En la *Poética* se señala que el hombre es la base de la invención de la ficción: «Imitar es connatural a los hombres y se manifiesta desde su infancia (el hombre se distingue de los otros animales en que es muy apto para la imitación y adquiere sus primeros conocimientos de ésta)».⁴ Todo aquello que pertenece al ámbito literario es ficción según Aristóteles parafraseado por Schaeffer: «La noción de mimesis, de Platón, mete en el mismo saco la ficción literaria y la representación pictórica, al considerarse que ambas pertenecen del mismo modo al ámbito de la 'apariciencia' [...] sería [la literatura] una ficción por el simple hecho de ser una imitación».⁵

La ficción es algo inherente a la literatura, tal como lo afirma Rolf Brewer: «Lo ficticio forma parte de la literatura, del mismo modo que el canto forma parte de la ópera, y es inherente en la lógica de esta forma de arte, de manera que es autoevidente e ininterpretable».⁶ Para reafirmar este concepto, Schmidt retoma las nociones clásicas para crear una definición cabal:

Que el uso de declaraciones asertivas en textos literarios (por ejemplo, una novela), observada desde un punto de vista semántico, constituye una especie de referencia a correlatos no-lingüísticos. Sin embargo, esta diferencia no demanda ser verdad. En otras palabras: una declaración como 'p es el caso' puede ocurrir en textos de diferentes tipos (literarios y no-literarios); la diferencia es que en los textos científicos, por ejemplo, un lector está acostumbrado y autorizado a preguntar si es *verdad* si p es el caso, en donde, de acuerdo a las normas de la comunicación

³ Considero pertinente lanzar al aire la definición para después retomar, uno a uno, los elementos que he dicho.

⁴ CFR. Jean-Marie Schaeffer, *¿Por qué la ficción?*, p. XVIII. Retomo el trabajo del francés gracias a la losa que aún pesa acerca del concepto de ficción. Para él, en el mismo trabajo, la actitud frente a estos problemas sigue siendo la misma que en la época helénica: «En lo que se refiere a nuestra actitud frente a la ficción, seguimos siendo contemporáneos de Platón», p. xv.

⁵ Ídem, p. xx.

⁶ Rolf Brewer, «La autorreflexividad en la literatura ejemplificada en la trilogía novelística de Samuel Becket», *La realidad Inventada*, p. 121.

literaria, en los textos *literarios* esta pregunta no juega una parte decisiva, si es que no juega ninguna en lo absoluto.⁷

La ficcionalidad, entonces, retomando todo lo que hasta aquí se ha apuntado, es una imitación verbal cuya verdad no juega un papel definitorio en los textos literarios, pues existe un mutuo consentimiento entre el lector acerca de los mundos posibles que puedan crearse a través de la literatura.⁸ En palabras de Schiffer: «El relato ha pasado al engaño, de forma que ejemplifica la situación bastante paradójica de una representación (verbal) que, desde el punto de vista intencional, es ficcional (no se trata de una falsificación)»; se trata, según apunta él más adelante, de una imitación, tal como lo expresa en todo momento al conceptualizar y definir la ficción.⁹

El primero de los elementos que deben esclarecerse y conceptualizarse es el de la ficción gracias a que el realismo desquiciado, aunque en apariencia pudiera tomarse como una alternancia de ésta, no está emparentado con dicho concepto.¹⁰ El análisis para la definición del elemento toscaniano parte de la ficcionalidad en la obra literaria, pues de ahí se obtienen los primeros planos del realismo desquiciado: el real y el fantástico, todo ello recreado en la «ficción» de la novela.

Una vez esclarecido el primer concepto clave, me veo en la necesidad de hacerlo con los siguientes: la realidad y la fantasía.

Aún con el debate anterior sobre la ficcionalidad¹¹ se puede lanzar al aire el concepto de la realidad. Gerald Genette apunta al respecto:

⁷ Siegfried Schmidt, «Towards a pragmatic interpretation of 'fictionality'», *Pragmatics of language and literature*, pp. 161-178, citado en: Ciber Humanitates, 2004, (http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D14079%2526SCID%253D14083%2526SID%253D499,00.html#_ftn1).

⁸ Según el mismo libro de Schaeffer: «La ficción se sirve de los mismos medios: los de la imitación-apariencia, se supone que los mimemas hacen posible el acceso a un universo imaginario identificado como tal», p. 126.

⁹ *ibidem*.

¹⁰ Algo de lo que hablaré y ejemplificaré más adelante.

¹¹ Por eso es tan importante iniciar de tal concepto pues todo lo demás se deriva del debate acerca de la ficcionalidad, ya que de ahí se parte para los demás términos como realidad o fantasía que serán importantes para la definición del realismo desquiciado.

La teoría misma de la imitación, que concibe a la ficción poética como un simulacro de realidad, tan trascendente al discurso que lo lleva a cabo como el acontecimiento histórico exterior al discurso del historiador o el paisaje representado al cuadro que lo representa [...] El objeto de la ficción se refiere para ella a una realidad simulada y que espera ser representada¹².

De esta definición hecha por el francés se puede entrar en materia del concepto, ya que para él ese simulacro es una recreación de la realidad que espera ser representada. Esa caracterización es lo que Barthes llamará la «lógica natural» con que se representa un relato:

La función del relato no es la de «representarse» sino de montar un espectáculo que nos sea aún muy enigmático, pero que no podría ser de orden mimético; la «realidad» de una secuencia no está en la sucesión «natural» de las acciones que la coronen, sino en la lógica que de ellas se expone, se arriesga y se cumple; podríamos decir de otra manera que el origen no es de observación de la realidad, sino la necesidad de variar y superar la primera forma que se haya ofrecido al hombre¹³.

Esta lógica de la que habló Barthes se funda en la verosimilitud, término conceptualiza en su obra *Crítica y verdad*:

Aristóteles ha establecido la técnica de la palabra ficción basándose en la existencia de cierto verosímil, depositado en el espíritu de los hombres por la tradición, los sabios, la mayoría, la opinión corriente, etcétera. Lo verosímil en una obra o en un discurso consiste en que no contradiga ninguna de esas autoridades. Lo verosímil no corresponde fatalmente a lo que ha sido (esto proviene de la historia) ni a lo que debe ser (esto proviene de la ciencia), sino sencillamente a lo que el público cree posible y que puede ser en todo diferente de lo real histórico o de lo posible científico¹⁴.

La verdad dentro de la ficción narrativa echa raíces en lo que Barthes define como verosimilitud, cuya definición dice que es el pacto existente por no romper las convenciones establecidas por la sociedad dentro de la diégesis del texto. Para Lukács, la realidad se basa en el entendimiento personal del

¹² Gerald Genett, «Fronteras del relato», *Análisis estructural del relato*, p. 209.

¹³ Roland Barthes, «Introducción al análisis estructural del relato», *Análisis estructural del relato*, p. 34.

¹⁴ Roland Barthes, *Crítica y verdad*, p. 14-15.

espectador; en otras palabras, ésta corresponde a una experiencia previa que atañe, a su vez, a la realidad misma:

El efecto del arte, la absorción completa del espectador en la acción de la obra de arte, su entrega total a la peculiaridad del «mundo propio» de ésta, se basa precisamente en el hecho de que la obra de arte brinda un reflejo de la realidad más fiel en su esencia, más completa, más vivo y animado de que el espectador posee en general, o sea, pues, que le lleva sobre la base de sus propias experiencias, sobre la base de la colección y la abstracción de su reproducción precedente de la realidad, más allá de dicha experiencia, en la dirección de una visión más concreta de la realidad¹⁵.

En contraste al concepto real dentro del plano ficcional, la fantasía apela al fenómeno insólito que no es explicable en las leyes del mundo conocido, según Todorov:

Cuando el fenómeno insólito no es explicable mediante las leyes del mundo conocido, ni se nos da una explicación que lo colocaría clara y definitivamente dentro de otro mundo, entonces nos encontramos en presencia de lo fantástico¹⁶.

Para Flora Botton, el escritor es quien pone en juego los mundos «diferentes»: «El escritor fantástico propone otros mundos, diferentes tipos de respuestas frente a la realidad»¹⁷. Para seguir en la búsqueda de una definición que arroje resultados cabales en el presente trabajo, regresaré a Todorov para tratar de hacer un concepto fiel de lo fantástico en la literatura. Él menciona que se trata de un elemento que va en contra de la realidad en tanto que se trata de una experiencia «sobrenatural»: «Lo fantástico es una vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural»¹⁸.

La fantasía en el plano ficticio de la diégesis textual se puede definir como la vacilación sobrenatural que va en contra de la realidad simulada en el texto.

¹⁵ Greg Lukács. *Problemas del realismo*. p. 21-22.

¹⁶ Cito por: Flora Botton Burla. *Los juegos fantásticos*. p. 16.

¹⁷ *Ibidem*, p. 6.

¹⁸ Tzvetan Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*. p. 24.

El realismo desquiciado no es una ficción dentro de otra ficción¹⁹ ni se trata de una fantasía que apela a la realidad; por el contrario, el elemento toscaniano no hace sino *transformar* la realidad asumida de la ficción diegética.

Si la realidad dentro de la ficción es la representación, según Lukács, del mundo real por medio del discurso mediante una serie de elementos como la verosimilitud, entonces el realismo desquiciado es la pérdida de esta representación lógica del mundo real; es el olvido de la verosimilitud. En el elemento toscaniano existe una aceptación de esta transformación de la realidad, cuya principal característica es que los personajes adoptan y aceptan esta transformación de la realidad. Lo que para el lector pudiese parecer inverosímil, para los personajes no lo es, y es de esta vena de donde se nutre el realismo desquiciado.

Una definición concreta es, entonces: el realismo desquiciado es la alteración de la realidad en la diégesis del texto. En otras palabras, significa que dentro de la ficción predominante del metatexto existen dos planos, uno real y uno fantástico. El elemento toscaniano es la transformación y aceptación del plano alterado por encima del real.

El realismo desquiciado es, en suma, una realidad alterada dentro de la ficción diegética.

Una vez conceptualizado el elemento del que se hablará en la presente tesis, resulta viable mirar la génesis del nombre «realismo desquiciado». En primer lugar, dice Toscana, éste apela al realismo mágico. El calificativo proviene de la mordacidad del autor ya que toma aquello denominado «realismo mágico» para designar parte de su poética a manera de un guiño hacia su tradición anterior. No es que la niegue, ya que en palabras de Paz, no hay una ruptura sino que se toma aquello inmediatamente anterior para hacer la literatura. Dicho de otra

¹⁹ Porque de esta forma se llegaría al concepto de metaficción, ya que, según Jakobson: «es una estrategia narrativa que muestra los elementos que hacen posible la ficción, es una ficción dentro de la ficción [...] la ficción reflexiona sobre sí misma». Citado en: s/a, (<http://apostillasnotas.blogspot.com/2005/09/metaficcin.html>).

forma: Toscana toma los elementos magicorrealistas para crear sus elementos desquiciadorrealistas y construir con éstos sus novelas.

El autor definió parte de su poética en la entrevista de *El Clarín* en donde habló sobre la tradición que lo precede, en este caso particular, del realismo mágico:

TOSCANA. En este momento se me ocurre denominarla una suerte de realismo desquiciado porque, como acabo de decir, Miguel Pruneda no actúa ni con la lógica ni con la razón. Es como que todo está en la mente, en el mundo de su imaginación, por eso me interesan los clásicos: Cervantes, Calderón. Estoy negando, claro está, el realismo mágico que necesita apelar a lo mágico para explicar el mundo. (*Clarín.com* 2002)²⁰.

Aunque siempre que se trata de elementos teóricos proclamados por el mismo autor no resultan ser tan fieles, sí puede tenerse una línea a seguir para desprender una serie de argumentos; en este caso particular sirve para ejemplificar la noción de génesis del realismo desquiciado que, como el autor dice, niega al realismo mágico.

Esta afirmación puede tener algunas cargas de veracidad puestas en boca de Toscana, aunque es pertinente saber qué es lo que niega; en otras palabras, debemos saber cuál es su razón.

En primera instancia, el realismo mágico es, en su concepción primaria y primigenia hecha por Ángel Flores, una amalgama de realismo y fantasía²¹. Para él, se puede agrupar una serie de características como la preocupación estilística y el interés por transformar lo común y cotidiano en tremendo e irreal. Además añadió en su trabajo: «El tiempo existe en una especie de fluidez intemporal, y lo irreal acaece como parte de la realidad»²². Aunque el profesor

²⁰ *Clarín.com*, op. cit.

²¹ Ángel Flores. *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, p. 20. No olvido, por supuesto, la definición hecha por Franz Roh en *El realismo mágico. Postexpresionista* editado en 1925 acerca de la pintura posexpressionista, cuya definición es la siguiente: «El misterio no descende al mundo representado sino que se esconde y palpita tras él»; sin embargo, es lejana gracias a que él define el concepto a partir de Europa. Considero, al igual que Carpentier en su prefacio al *Reino de este mundo*, que se necesita hablar de una «realidad americana».

²² El realismo mágico en la nueva ficción narrativa hispanoamericana. Cito por: Luis Leal, «El realismo mágico en la literatura hispanoamericana», *Cuadernos Americanos*, CLII, no. 4, 1967, pp. 230-235.

Ángel Flores no dio una definición contundente del realismo mágico, sí dio los primeros atisbos para hacerlo. Luis Leal, en cambio, se aventura a brindarle una concepción:

Podemos ver que el realismo mágico no puede ser identificado ni con la literatura fantástica ni con la literatura psicológica, pero tampoco con el surrealismo o la literatura hermética que describe Ortega. El realismo mágico no se vale, como el sobrerrealismo, de motivos oníricos; tampoco desfigura la realidad o crea mundos imaginados, como lo hacen los que escriben literatura fantástica o ciencia ficción, tampoco da importancia al análisis psicológico [*sic*] de los personajes, ya que no trata de explicar las motivaciones que los hacen actuar o que les prohíben expresarse [...] El realismo mágico no es, tampoco, una literatura mágica, el de suscitar emociones, sino de expresarlas. El realismo mágico es, más que nada, una actitud ante la realidad, la cual puede ser expresada en formas populares o cultas, en estilos reelaborados o vulgares, en estructuras cerradas o abiertas. En el realismo mágico el escritor se enfrenta a la realidad y trata de desentrañarla, de descubrir lo que hay de misterioso en las cosas, en la vida, en las acciones humanas [...] En el realismo mágico los acontecimientos claves no tienen una explicación lógica o psicológica. El magicorrealista no trata de copiar (como lo hacen los realistas) o de vulnerar (como lo hacen los surrealistas) la realidad circundante, sino de captar el misterio que alita en las cosas²³.

Estos acontecimientos clave, que en palabras de Seymour Menton son: «algún[os] elemento[s] inesperado[s] o improbable[s] que crea[n] un efecto raro o extraño que deja desconcertado, aturdido, asombrado al observador en el museo o al lector en su butaca»²⁴, juegan un papel definitorio en la poética del realismo mágico ya que se convierten en los destellos más representativos de éste.

La primera diferencia real entre el realismo mágico y el desquiciado es que este último se basa en la locura de los personajes y no en los momentos «mágicos» de los que habla Luis Leal y Seymour Menton; en otras palabras, la constante esencial es la alteración de la realidad, en contraste con la «magia» presente las novelas magicorrealistas.

²³ Luis Leal, «El realismo mágico en la literatura hispanoamericana», en Saúl Sosnowski (comp.). *Lectura crítica de la literatura americana: vanguardias y tomas de posesión*. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1997. p. 515.

²⁴ Seymour Menton. *Historia verdadera del realismo mágico*. p. 15.

Otra característica importante que resalta son los episodios desquiciados, ya que éstos siguen una estructura donde al inicio de la historia se presenta la realidad; tiempo después hay una alteración de ésta, los personajes la aceptan y, por último, hay un choque abrupto de nuevo con la realidad. Esta secuencia es propia del realismo desquiciado. Las historias magicorrealistas se basan en episodios mágicos, generalmente repartidos al azar, a lo largo de la historia.

Si bien, entonces, Toscana afirma que va en contra del realismo mágico para tener una tradición de la cual partir y a la cual negar. En este sentido no lo hace abruptamente sino que retoma ciertos elementos como el enfoque «realista» para dotarlo de uno «desquiciado», es decir, él toma la locura como el eje central para crear su elemento.

El realismo desquiciado comparte tres características esenciales que se verán a lo largo del análisis hecho a las tres novelas del autor, aquí se presentan a continuación:

1. Alteración del plano real dentro de la ficcionalidad literaria por parte de los personajes, así como la aceptación de esta transformación por parte de ellos, tal como se apreciará en todas las páginas de la presente tesis. En este punto, los personajes transforman su realidad aceptándola como verdadera. De tal manera que ellos recrean un plano alterado como si fuese el real.
2. Rompe con la razón y la verosimilitud. Los personajes en las novelas de Toscana rompen con estos dos puntos en la historia. El primero, porque ellos siguen mayoritariamente su sentido de locura y sinrazón para crear las situaciones más inverosímiles de las novelas. El segundo porque entra en juego la definición hecha por Bartes y resultan inverosímiles gran parte de los episodios recreados por los personajes.
3. Existe un regreso abrupto a la realidad. En todos los libros de Toscana, y particularmente en los que se tratan a continuación, siempre hay un

juego donde el realismo desquiciado choca violentamente con la realidad, cuyo resultado es el regreso a ésta.

4. Los personajes alteran todo lo que los rodea, tal como el espacio físico. Al momento de transformar su realidad también se cambia el espacio físico, la vida de los actantes o el pasado de ellos.

Estas características están presentes, en mayor o menor medida, en los episodios que elegí para esta tesis con el fin de demostrar la existencia del realismo desquiciado.

2. EL REALISMO DESQUICIADO EN DUELO POR *MIGUEL PRUNEDA*

Se trata de una de las novelas que encarna a la perfección el realismo desquiciado junto a *El ejército Iluminado* y *Santa María del Circo*. De ahí que sea importante para las presentes páginas.

La novela es sencilla en apariencia: un empleado de Monterrey está por recibir un homenaje debido a sus treinta años de servicio en la empresa que labora y a partir de ahí, Miguel recrea una realidad alterna (en clara oposición a su realidad) para zafarse del hastío al que es sometido diariamente. En este sentido, tal como lo afirma Elizabeth Moreno Rojas en su ensayo «La construcción de la ciudad en la novela norteña mexicana»¹, Miguel se encuentra muerto desde antes que él mismo fingiera su muerte:

La noticia le devela a Pruneda ese tiempo perdido entre números, hojas de contabilidad, bolígrafos, escritorios, rutinas, jerarquías y lealtades. Simbólicamente, desde esta perspectiva, Miguel Pruneda hace tiempo que está muerto, pero cae en cuenta sólo hasta que se le avisa del homenaje y empieza a comprar su vida actual con la de sus sueños infantiles².

Esto permite al protagonista crearse una realidad desquiciada. En palabras del autor en entrevista para el *Clarín.com*:

La otra novedad que aparece en esta novela es una voluntad más fuerte para romper con la razón. Por eso Miguel Pruneda, el protagonista de la novela, es consecuente pero no racional. Él trata de ser coherente consigo mismo. Soy de la idea de que la invención tiene que producir un efecto en el lector para que éste no sea el mismo que era cuando comenzó a leer la novela³.

El efecto que produce en la novela el hecho que Miguel Pruneda sea consecuente consigo mismo pero no racional, es el de crearse realidades alternas en la novela con el único fin de salir de la monotonía y hastío que lo

¹ Elizabeth Moreno Rojas, "La construcción de la ciudad en la novela norteña" en *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, no. 17, 2004, Monterrey. p. 13-31.

² *Op. Cit.*, p. 24.

³ CLARÍN.COM, *La estética del realismo desquiciado*, 2002, (<http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2002/12/14/u-00801.htm>).

tienen sepultado en vida. Esto lleva a Miguel Pruneda a refugiarse en un mundo alterno basado en la fantasía dentro del plano de fantasía en la novela llamado realismo desquiciado.

Miguel Pruneda encuentra la osamenta en una tumba (pues era aficionado a ir al cementerio con su amigo desde niño) y recrea toda una historia a partir de los huesos; por otro lado, también hace una alterna con el político muerto años atrás y con el choque del avión ocurrido en Monterrey. De igual forma rehace la anécdota del señor Videgaray quién falleció en su departamento. Estas alteraciones de la realidad de la novela son los tintes de realismo desquiciado en el libro.

En primera instancia por el personaje principal, Miguel Pruneda, quien se inmiscuye en el realismo desquiciado con el paso de la novela. Dentro del plano de la ficción en la novela se reconocen además el plano real y el plano ficcional. El primero es encarnado por su esposa y los amigos más cercanos de él quienes están anclados a la realidad la mayor parte de la historia. El segundo es creado por Miguel Pruneda y su deseo de cambio en el libro y este lado de realidad se llama realismo desquiciado. A continuación presento los ejemplos más claros de la novela.

El elemento toscaniano se descubre en el momento en que se trasponen las realidades de Pruneda. Por un lado, la que se da en la novela en el marco de la ficción literaria y por el otro, la realidad alterada que es ejercida por la mente del protagonista. Así es como se desarrolla el eje del cual se desborda toda la obra. El hastío se convierte en el catalizador de todo cuanto habría de suceder en las páginas del libro. Ante este hecho alude Toscana en entrevista con *Télam*: «Todos mis libros salen con un disparador que no tiene que ver con una historia, sí con un tema. La muerte siempre me ha obsesionado un poco, pero un día se me ocurrió que si todos nos vamos a morir, entonces no es muy digno estar vivo»⁴.

⁴ Cordeu, Mora, *La muerte divaga en la última novela de David Toscana*, 2002, (http://www.diarioc.com.ar/inf_general/id/13289).

La novela se desarrolla casi en tres espacios: el departamento de Miguel, el cementerio y el cerro del Obispado. Existen saltos en el tiempo, sobre todo hacia la infancia de Miguel y hacia los posibles huecos en el tiempo donde se desarrollaron los eventos que son pensados por él mismo.

En este sentido, el realismo desquiciado se puede entender como la imperiosa necesidad del protagonista por abandonar su vida monótona y el hastío diario. Por otro lado, es interesante hacer notar que, en realidad, nunca se escucha un monólogo en boca de Miguel acerca de todo cuanto le sucede a su alrededor. Los lectores se convierten, así, en un testigo más de las locuras de Miguel: «Sin que yo me ocupe de escarbar en la mente del personaje —porque no explica muchas cosas, no se pone a meditar, a reflexionar—, lo vemos ese día entrar en el cementerio»⁵. Todo ello da pie a la novela que empieza a cocinarse apenas.

A diferencia de *El ejército iluminado* y *Santa María del Circo*, donde hice una selección y dividí los episodios del realismo desquiciado por personajes, en esta novela decidí enumerar dichos episodios por las historias que son presentadas en *Duelo por Miguel Pruneda*.

2. 1. 1. Historia de don José Videgaray

La historia de don José Videgaray comienza al día siguiente de iniciada la novela. El vecino de abajo, Horacio, es quien da aviso a Miguel Pruneda y a Estela acerca de tal evento. El anciano yacía en su sofá, tal como era su costumbre, pero Horacio fue quien indicó: «Lo estuve mirando por la ventanilla de su puerta, estuve sonando el timbre durante largo rato. No se hubiera dormido con el foco prendido» (p. 33). La primera muerte del libro es la de José Videgaray. Lo indicado sería que, ante tal suceso (y de la misma manera que lo sugirió Estela) habría que enterrarlo; a pesar de ello, Horacio es quien está en contra de ello ya que según él, la última voluntad de don José fue que no se enterrara su cuerpo. De aquí nace una de las historias que Miguel Pruneda

⁵ ibídem.

habría de «alterar» y protagonizar un episodio del realismo desquiciado. Los personajes optan por mantener al viejo bañado en formol en la bañera de su departamento. Esta historia es quizás la que menos se altera respecto a las otras; sin embargo, es de entenderse ya que conforme avanza la novela existe una alteración mayor de la realidad. A pesar de ello, Miguel recrea una historia alterna; es decir, Pruneda sugiere que don Miguel fue quién mató a un gringo profesor de Monterrey: «Según el periódico que Faustino nos leyó ayer, mató al gringo de una estocada, igual que a un toro, y si suponemos que no lo atacó por la espalda, habrá que imaginarnos al tal Anderson en cuatro patas» (p. 85). La idea jamás es abandonada por Pruneda a pesar que el mismo periódico desmintió el hecho que Videgaray hubiese matado al profesor:

El encabezado decía: Atrapan al asesino del Obispado. Hubo un instante de duda, de desconcierto, en el que todos se hacían la misma pregunta, pero nadie la formulaba en voz alta. El mismo Faustino hubo de proseguir. La persona a quien arrestó la policía se llamaba Joaquín Valadez, y señaló con el índice el pie de foto, albañil de oficio, y miren la cara de asustado que tiene. Las autoridades cambiaron la versión de la espada por la de un machete, y aunque no traje el otro volumen, el del mes de abril, ya sabemos cómo se manejan las aquí las cosas: el pobre Valadez amaneció ahorcado en una celda y en su catre había una carta donde confesaba todo y pedía perdón a la familia del gringo, una carta muy bien redactada para un albañil. El cónsul estadounidense declaró que la justicia había prevalecido y todos quedaron contentos. Hizo una pausa para tomar un cigarrillo (p. 73-74).

Ante tales circunstancias Pruneda le achaca el delito a Videgaray. Una vez más (como a lo largo de toda la novela será evidente), Estela es quien aterriza la realidad: «Tenemos una fecha y una espada, ¿pero quién puede asegurar que don José tuvo algo que ver con ese gringo?» (p. 74).

La principal razón para que Miguel argumente que don José hubo matado al gringo es el odio de Videgaray por el pueblo estadounidense: «...el hombre despreciaba a la gente de esta ciudad por su cobardía frente a los gringos, es obvio que despreciaba a los gringos también. Yo no necesito más pruebas» (p. 75). Aquí se aprecia, entonces, que el protagonista altera su realidad y ésta es una muestra del realismo desquiciado.

El papel que juega don José Videgaray es la personificación de la muerte misma. O la forma más fresca y palpable ya que su cuerpo yace en todo momento de la novela junto a los personajes. No es sino un absurdo. Es un personaje que vive de los recuerdos de los demás porque nadie lo conoció a ciencia cierta. Al igual que Irenita, Videgaray se transforma en lo que Pruneda quiere que se convierta, tal como lo he comprobado párrafos atrás.

La historia de Videgaray juega un papel simbólico dentro del texto. Por un lado, el realismo desquiciado al que se enfrenta dicho personaje y por el otro la personificación de la muerte. En primer lugar porque es el primer destello del realismo desquiciado en toda la novela al ser la primera anécdota del metatexto en el libro; en segundo lugar porque el protagonista recrea una realidad alterna acerca de don José Videgaray. La cotidianeidad a la que se enfrenta el personaje principal es el elemento que pone en marcha el realismo desquiciado.

2.1.2. La historia de Irenita

La segunda historia entrelazada en el metatexto de Toscana es la de Irenita, cuyo verdadero nombre es Margarita. La historia gira alrededor de la muerte y desaparición de una niña de quince años. El relato inicia en la página 25 cuando es mencionado por primera vez el de Miguel encuentro con el hueso en el cementerio:

Como la oscuridad ya inundaba el lugar, se ufano de lo que considero un lance temerario: ¿quién tenía los huevos para meterse en una tumba en medio de la noche? ¿y quién la sangre fría para dormirse dentro? Una vez encarrerado con sus preguntas, se retó. ¿Y quién tiene las agallas para meter la mano en esa bolsa? Con un movimiento rápido tomó lo primero que tentó: un hueso alargado, casi recto, no supo si de brazo o de pierna, y con una liviandad que le sorprendió. Exhaló confortado de que no se le hubiera prendido un dedo en alguna cuenca del cráneo, de que el hueso no estuviera ligado a otras partes, de que, a fin de cuentas, se hubiera hecho de una pieza agradable, pues muy diferente se habría sentido con una quijada o un coxis en las manos. Lo acomodó en el bolsillo trasero de su pantalón y se desfajó la camisa para cubrir la parte saliente de ese hombre o mujer, niño o niña (p. 25).

Poco más adelante Miguel, después de que salió del cementerio, arroja el hueso hacia un lote baldío: «Retomó su camino a casa y arrojó el hueso con todas sus fuerzas hacia la maleza de un lote baldío» (p. 26). Esto será importante para la historia páginas después cuando es recreada la irónica y hastiada vida de Pruneda ya que piensa en el hueso aventado al baldío al mismo tiempo de abrazar a Estela, su mujer: «Ella lo apretó, comprendiendo su soledad; sin embargo para entonces Miguel comenzaba a pensar en el hueso que había arrojado al lote baldío, en los huesos incompletos que yacían en la cripta» (p. 42).

Una muestra del realismo desquiciado en la novela es cuando Pruneda rehace una historia alterna sobre el hueso encontrado ya que lo personifica y lo dota de un nombre: «Mi niña, dijo, ¿qué te hicieron esos hijos de la chingada? Al volver al departamento no supo qué hacer con él y se lo echó al buzón. Perdóname por separarte, Irene, sí, ése es tu nombre, Irenita. Voy a averiguar quiénes te hicieron esto» (p. 58). Es la primera vez que Pruneda nombra de manera simbólica al esqueleto que encontró en el cementerio. Este episodio es una de las muestras más tajantes del realismo desquiciado, pues la realidad es el la osamenta, la alteración de ésta es la personificación del hueso, cuyo nombre es Irenita.

Más adelante en la novela, Pruneda se presenta en el panteón para sacar los huesos de ahí y cumplir la promesa hecha a Irenita: «...¿para qué sumarle complicaciones a sus caprichos presentándose en el cementerio cerca de la media noche? Sin embargo lo tenía decidido y continuaría con su plan. No es un capricho, se corrigió, es una promesa que le hice a Irene» (p. 63). Pruneda sigue sigiloso el rastro de Irenita y entreteje en cada página la historia inventada por él mismo ya que, por ejemplo, la presencia de la niña es metida en la mente, esencia y en días en que transcurre la novela: «También pensó en Irene, mas eligió no pronunciar ese nombre» (p. 68); «No, por favor, dijo, sin decírselo a nadie, acaso a Irenita» (p. 66).

Además de mantenerse cerca del hueso, Pruneda decide ir al fin por la osamenta de Irenita al cementerio para tenerla siempre con él:

Vine por ti, dijo, te llevaré a casa, y le pidió disculpas por no haber estado ahí en el momento en que de veras hizo falta [...]. Tomó la bolsa y revisó que no tuviera agujeros; un hueso podría asomarse y alguien en la calle no lo tomaría por un hombre que lleva desperdicios a un basurero. Le sorprendió la ligereza y se preguntó si contendría todo un esqueleto menos la pieza que ya se había llevado, sin embargo no había suficiente luz para averiguarlo, ni quería esperar un segundo más ahí dentro (p. 94).

Es en este punto donde se da un vuelco a la historia y es bajo esta circunstancia que Pruneda la deforma aún más. Este acontecimiento sucede poco antes de que Miguel fingiera su muerte; y ambas historias, Irenita y don Videgaray, se juntan en una misma escena:

Don José no es nuestro único muerto, continuó para avivar la curiosidad de Horacio, además tenemos a Irenita. Le contó que había ido al cementerio por esa bolsa. Irenita también tenía el derecho de que no la olvidaran en una tumba que nadie visitaría, pues nadie sabía que estaba ahí, sólo el hombre o los hombres que la mataron, y ellos no acostumbraban llevar flores ni rezar por los muertos (p. 97).

Más adelante el narrador señala:

Por eso decidió que lo justo era traerla con don José, a un mausoleo digno, con visitantes, con vecinos cariñosos, donde alguien pudiera comprarle un féretro para que ya no estuviera en esa bolsa negra de plástico como basura, donde le armaran los huesos para volverlos de nuevo esqueleto y no leña presta a prenderse (p. 97).

Pareciere que el protagonista vive aferrado a un plano alterno de la realidad en el metatexto de la novela. Por ello recurre a su propia visión con el fin de salirse de la cotidianeidad diaria, esto prueba el realismo desquiciado en la historia. En este sentido, Pruneda recrea la descripción de la niña: «[...] relató que Irenita asistía por las tardes a la secundaria doce, y todos los días para ir a casa pasaba frente al cementerio. Era muy delgada, de rostro blanco y hermoso y cabellos largos, por eso fue cuestión de tiempo para que alguien la tomara» (p. 98). De esta forma, Miguel continúa deformando su realidad y consigue rehacer la manera «precisa» en que Irenita murió. Esta narración se da en el momento que se encuentra con Mónica en el cementerio:

Irenita asistía por las tardes a la secundaria que está a dos cuadras de aquí; por lo general salía cuando aún había luz, pero esa tarde su profesor le pidió que se quedara un poco más; necesitaba ayuda para corregir unos exámenes, no te preocupes, yo te acompaño de vuelta a tu casa. Irenita confió en quien no debía, y al pasar por aquí el profesor le tapó la boca y la forzó a bajar a esta cripta; fue fácil, ella era muy delgada, un costal de huesos, le decían sus amigos, y justo en eso se vino a convertir. Había dos hombres más esperando la dádiva, y ya no le taparon la boca, la dejaron gritar y llorar (pp. 120-121).

En este sentido, Miguel lleva a sus últimas consecuencias la historia de Irenita y desea llevarla a cabo; o al menos desea ser partícipe en realidad inventada por él. Por esa misma razón llevó a Mónica al cementerio para hacerle saber que él «podría», si quisiera, recrear todo lo acontecido con Irenita:

[...] aquí estuvo Irenita por años sin que nadie lo supiera, salvo por los que la mataron [...] y yo no permitiría que te quedaras sin flores. Ahora mismo podría abrazarte, oprimir con tanta fuerza que te haría perder la voluntad, y entonces serías toda mía; luego echaría tu cuerpo en cualquiera de estos cajones, hasta que se volvieran huesos para una bolsa de basura y pudiera llevarte por la calle sin despertar sospechas y ponerte en el baño de José Videgaray (p. 121).

El hastío que inunda cada página y los días en que transcurre la novela es el detonador para la historia que habría de continuar Miguel Pruneda hasta sus últimas consecuencias ya que el protagonista termina enamorado de la niña: «Estoy más cerca de Irenita que de ti» (p. 125), Pruneda hace el símil entre la niña y su esposa.

Para contraponer lo que hasta ahora se sabe de Irenita, se llega al punto en la narración que no se puede escapar de la realidad; es decir, se deja de lado el realismo desquiciado y es entonces cuando se confrontan ambas realidades en el metatexto; es decir, el plano real choca con Miguel Pruneda cuando Estela descubre lo que en verdad le sucedió a Irenita cuando leyó el periódico:

La señora María Jovita Velásquez de Arrieta desea saber el paradero de su hija Margarita, que salió de su casa el lunes diecisiete del presente a las cuatro treinta de la tarde, se sabe iba al cine, pero no ha regresado. Tiene quince años de edad. Llevaba cuando salió vestido rojo y huaraches verdes. Sus señas particulares son: blanca, cara redonda,

ojos cafés, pelo negro. Cualquier informe lo agradecerá su afligida madre en Degollado 377 sur departamento cuatro, colonia Marialuisa (p. 123).

Al momento de darse cuenta de lo equivocado que estaba respecto a la historia inventada de Irenita, vuelve a tomar partido para recrearse una nueva versión ya con los hechos descubiertos:

Sólo imagínala: sola en una sala de cine casi vacía porque es lunes, con uno de esos vestidos cortos que se usaban en el 69 y cuya falda se subía aun más al sentarse; tan pronto se apagan las luces dos hombres ocupan los asientos de al lado... (pp. 123-124).

Esto nos indica que a pesar de la confrontación de la realidad Miguel Pruneda sabe sacarle partido a la situación. De nuevo se cae en la transformación de la realidad a la manera tradicional en la poética toscana.

Más adelante, Pruneda desea cambiar los hechos, o al menos imaginarlos diferentes: «El periódico menciona que se llamaba Margarita, dijo Miguel, ¿no hay posibilidad de que fuera Irene? ¿de que no hubiera ido al cine sino a la escuela?» (p. 124). Aquí es donde se puede apreciar la dicotomía entre Pruneda y la vida real; dicho de otra manera: el realismo desquiciado de Miguel que permea toda la obra y se convierte en el centro, detonador y móvil de todo cuanto sucede en *Duelo por Miguel Pruneda*. Según la definición de realismo desquiciado hay un regreso abrupto a la realidad, tal como pasa en la historia de Irenita.

2. 1. 3. La muerte del protagonista

Una de las partes que demuestra con mayor contundencia el realismo desquiciado en la novela es, sin duda, la muerte inventada del personaje, ya que es cuando más se altera la realidad de Miguel Pruneda y de todos a su alrededor. En este sentido, todo parte, como se ha dicho desde el inicio de la presente tesina, de la cotidianeidad imperante en la obra.

Por un lado, la invención de la muerte hace que se deforme la realidad de Miguel Pruneda al momento de crearse la historia de su deceso. Por el otro, se

altera la realidad de las personas que rodean al personaje principal. Poco a poco toma más fuerza la «muerte» de Miguel, de tal suerte que se convierte en una de las mayores pruebas del realismo desquiciado en *Duelo por Miguel Pruneda*.

Todo inicia cuando Miguel, harto de que Estela, su mujer, se la pase recordando el dichoso reconocimiento por sus treinta años de trayectoria como empleado. Lo único que sucede es que él se inventa su propia historia a manera de «héroe» para ser recordado, para que su muerte no pasara desapercibida.

De esta forma, entonces, la noticia de su deceso se da cuando Miguel llama a Faustino, su amigo periodista, y le pide que invente una nota acerca de la manera en cómo habría de morir el personaje principal, tal como se lee a continuación:

Un hombre murió hoy al estrellar su bicicleta contra un automóvil en el cruce de las calles Matamoros y Degollado. El hoy occiso respondía al nombre de Miguel Pruneda, de entre cincuenta y cinco años de edad. Montaba una Western Flyer, con la cual descendió a gran velocidad desde el cerro del Obispado. Un testigo presencial lo escuchó gritar el nombre de Micaela, sin embargo nadie supo explicar quién era esta persona, ni siquiera la ahora viuda de Pruneda, quien fue avisada del percance casi de inmediato, pues tiene su domicilio a tres cuadas del fatídico cruce. La mujer identificó al cadáver y comentó que no tenía idea de lo que había ocurrido, pues su marido sólo le avisó que saldría por quince minutos a tomar el fresco. Del interrogatorio realizado por las autoridades se desprendió que Miguel Pruneda estaba próximo a recibir un homenaje por sus treinta años de servicio en una empresa de la localidad. Asimismo, la viuda describió a su marido como un hombre responsable, dedicado, lleno de sueños y proyectos; un marido amoroso y fiel, que le componía poemas y cantaba boleros en la regadera [...]. Por su parte el conductor del automóvil con el que se impactó la bicicleta aseguró no haberse percatado de nada hasta escuchar el golpe a la altura de la puerta trasera, donde, efectivamente, quedó como testimonio una gran abolladura. El conductor se aventuró a opinar que el percance ni siquiera había sido un accidente. Para mí, declaró, el asunto tiene matices suicidas, y si bien confesó no haber escuchado lo de Micaela, sí señaló que por ahí deberían comenzar las autoridades, investigando la relación entre Miguel Pruneda y alguna mujer con ese nombre, de seguro en su vida privada hallarían la clave de su muerte (p. 134-135).

La nota del periódico hace que, por fin, se concrete la «muerte» inventada por el personaje. Gracias a la muerte fingida del personaje se da una aceptación cabal, en primera instancia de Miguel Pruneda y en segundo, de Estela y quienes rodean al protagonista: «Miguel arrojó el periódico hacia su derecha y miró fijamente a Estela. Soy noticia, exclamó y rió débilmente. ¿Te parece gracioso? ¿Te mueres y te ríes?» (p. 135). Estela es la primera en aceptar el hecho de la muerte de Miguel Pruneda, tal como se aprecia en el párrafo anterior y en los que siguen: «El periódico no miente, respondió al fin, ya nadie me escribirá poemas» (p. 136). «¿Y el velorio? ¿Y el entierro? Estela supo que se trataba de Rebeca, la gorda. Ésas no son preguntas para la viuda, dijo, busca la esquila en el periódico, y colgó» (p. 136). «[...] ¿por qué habría de ser su nombre lo último que pronunciaste en tu vida?» (p. 150).

La muerte del personaje altera la realidad gracias a la particularidad que fue expresada por el periódico, quien, como dice Estela, nunca miente. De la misma forma que Miguel Pruneda crea y acepta su defunción como real, lo hacen los demás en la historia, tal como sus compañeros de trabajo y hasta Faustino, quien redactó la noticia:

Hace mucho tiempo me preguntaste que quién sería el primero, dijo Faustino, y acerté: tú fuiste; yo en cambio, pude huir de esa mujer del velo, y sigo huyendo. Miguel cerró los ojos bajó la voz (p. 165).

Además de Faustino, las personas alrededor de Miguel Pruneda creen la muerte del personaje:

...Estela escucharía golpes en la puerta, espaciados, tímidos, pero ella permanecería en la cama, negándose a abrir, negándose a contestar el teléfono que una y otra vez sonaría durante esa jornada; se quedaría tumbada entre las sábanas, reprimiendo el llanto, maldiciendo a Miguel y a Rebeca, la gorda, ignorando que a lo largo de la mañana se depositarían en el corredor dos ramos de flores y una corona de muerto (p. 137).

El realismo desquiciado, entonces, afectó a Estela y a Faustino, quienes creen contraponen el plano real al alterado en la novela. Miguel Pruneda acepta su condición de «muerto», tal como se afirma a continuación: «Me parece una

pregunta estúpida, intervino Estela. No lo es; yo salí a tomar el fresco y nunca volví, grité Micaela y no volví» (pp. 173-174). El discurso de aceptación de Miguel continúa y es, de hecho, la idea predominante hacia el final de la novela: «Todo es verdad, Estela, me recogieron en Matamoros y Degollado, treinta años tenía el cadáver arrumbado ahí, y me llevaron adonde llevan a todos los muertos que no son José Videgaray» (p. 199). «[...] voy al Obispado, diría, tengo muchas cosas que recordar» (p. 137). «Yo mismo tenía el derecho de regresar la noche en que salí a tomar el fresco» (p. 140).

Poco después de la muerte inventada, Hugo, compañero de oficina de Miguel y quien era el encargado de investigar todo lo relativo a Pruneda para su homenaje, fue quien contó toda la verdad para que, de esta forma, se regresara de manera abrupta a la realidad en la historia de la muerte del protagonista:

Hay algo más, dijo, Hugo aclaró las cosas en la oficina, tarde o temprano lo iban a saber y él prefirió no ser tu cómplice. El licenciado Robles está dispuesto a perdonarte si te presentas el lunes a trabajar. Es un perdón doble, conservas tu trabajo y conservas tu homenaje (p. 213).

El realismo desquiciado siempre choca abruptamente con la realidad; así pues, Miguel Pruneda regresa de golpe cuando profiere el discurso en su homenaje y, con esto, Miguel acepta de nuevo el plano realista y se aleja del elemento toscaniano:

Queridos compañeros, se dirigió a su reflejo, treinta años se dicen fácil, muy fácil, e imaginó a Hugo en el estrado, mudo, incapaz de articular una historia sobre esa existencia de hoja en blanco [...], con un calor que no se comparaba con la ovación de pie que en ese momento le brindaban sus compañeros y el licenciado Robles y David Güemez, y alzó los brazos y también le vinieron ganas de llorar porque la mujer aferrada a él era su mujer (p. 219).

De esta manera se puede comprobar la presencia del realismo desquiciado en *Duelo por Miguel Pruneda* como una muestra fehaciente del elemento toscaniano gracias a las tres historias que he enumerado en el presente capítulo. En primera instancia la de José Videgaray, después la de la niña

Irenita y por último la de la muerte creada por el propio protagonista ya que cumplen con las particularidades enunciadas en el capítulo anterior, donde se definió y se señalaron las características del realismo desquiciado.

3. LA PRESENCIA DEL REALISMO DESQUICIADO EN *EL EJÉRCITO ILUMINADO*

El ejército iluminado es una de las mayores muestras del realismo desquiciado por la confluencia de los protagonistas. En este sentido es la historia más parecida a *Santa María del Circo* gracias a la cantidad de personajes que se inmiscuyen en el elemento toscaniano.

La historia empieza cuando se encuentra un cuerpo entre las vías del tren. Ese cuerpo pertenece al general Matus, profesor de historia y corredor de maratón, quien es uno de los protagonistas de la novela. La estructura, gracias a los saltos temporales¹, es quizás la más compleja de toda la obra toscaniana pues se desprenden dos historias: por un lado, la de Matus y el maratón que corre en simultáneo con los atletas de París; por el otro, la del ejército iluminado.

De esta manera se ensortija la trama de la novela: un profesor de escuela primaria que sufrió la más grande derrota de su vida en manos de un estadounidense; ya que, de haber ido a los Juegos Olímpicos de París 1945, hubiese ganado la medalla de bronce y, por ende, hubiere vencido a Clarence DeMar. De ahí se acentúa su odio natural hacia los gringos y convence a sus alumnos para levantarse en armas e ir a recuperar el territorio de Texas. Este hecho marca la historia cuando sale Matus en compañía de los Iluminados para devolverle a México lo que siempre ha sido suyo. El ejército iluminado inicia el trayecto hacia EU (a donde nunca llegan); no obstante, ellos están convencidos completamente sobre la importancia de su misión a tal grado de creerse y saberse soldados mexicanos. En dicha aventura, los iluminados dejan atrás a Matus «pues nunca han de voltear ante la tragedia». Los soldados mexicanos se encuentran ante una casa abandonada. Según ellos, llegaron al Álamo y desataron una de las más feroces batallas de la historia. Como resultado de la lucha, el gordo Comodoro muere y los iluminados son capturados por el ejército

¹ Se define con el nombre de «desarrollo temporal» en palabras de Jean-Marie Klinkenberg, et. al. «[...] primero se insertan los recuerdos y proyectos, habrá sustitución más bien que adjunción, en el sentido de que supondrá que este desarrollo se perseguirá mientras que el discurso ha tomado a su cargo el pasado, lo imaginario y el porvenir», *Retórica General*, p. 287.

mexicano. La novela culmina con el regreso del ejército y la inminente desaparición de éste. Ya hacia el final, se descubre que el cadáver encontrado en las vías fue de Ignacio Matus, general del Ejército Iluminado.

La estructura en la historia no es lineal, sino da saltos temporales que se basan en los capítulos de la novela. Ésta inicia con la muerte de Matus. De ahí se inician dos temporalidades que se definen por las historias que son contadas; la primera, cuando Matus es maratonista en 1945 y la segunda cuando se recrea la del ejército iluminado en 1968.

El realismo desquiciado en la novela corresponde, como ya he dicho hasta el momento, en la invención de una nueva realidad alterada dentro del metatexto en la novela. El primero en transformarse es Matus y da los primeros resquicios desde 1945 al momento de recrear en su mente el maratón, ya que él siente que está corriendo en las calles parisinas junto a los demás competidores:

...y Matus no deja de imaginar frente a sí unas piernas blanquecinas, unos zapatos lustrosos que levantan el polvo que él debe sorber, un trasero orgulloso, una espalda muy derecha y un braceo de danzarín. Cuando esa espalda le gana distancia, Matus redobla su esfuerzo para alcanzarla. No importa que en ese momento las muchachas le lancen besos al gringo, que las putillas francesas se dejen seducir por un escudo con rayas y estrellas, más digno que un cabaret que de un país, no importa que el hombre corra sonriente y millonario, Matus piensa acecharlo toda la carrera, para al final rebasarlo con sus zancadas rápidas (p. 49-50).

Aquí una muestra tangible de aquello que Toscana describió como realismo desquiciado pues Matus altera su realidad para creer que compite con los mejores del mundo en las calles parisinas. Toda la carrera que realiza en Monterrey y se trata de la primera muestra tangible del desquiciamiento de Matus. Toda la carrera que vive el personaje (aunque separada por los saltos en la estructura del libro), es una muestra fiel del realismo desquiciado.

Conforme avanza la novela, los demás personajes también se impregnan del realismo desquiciado, esto nace desde que Matus sugirió recuperar Texas. Ellos creen, sienten y están convencidos que son un ejército que podrá

devolverle aquella parte que fue vendida por Santa Anna. Todos los iluminados recrean una atmósfera desquiciada y es, en este sentido, la novela más parecida a *Santa María del Circo* gracias a la confluencia de personajes.

El ejército iluminado tiene como protagonistas al general Matus, por un lado, y al ejército iluminado por el otro. Tales integrantes son: Comodoro, El Milagro, El Cerillo, Ubaldo y Azucena. Dicha confluencia es determinante para la presente tesis, ya que se transforma en una de las muestras más palpables del realismo desquiciado en sus libros.

Dicho elemento que permea la obra toscaniana también es palpable en el libro más reciente de David Toscana. En este sentido, el realismo desquiciado es claramente identificable en la historia ya que Matus y los iluminados deciden transformar su realidad de profesor y estudiantes por la de general y soldados de un ejército que planean reconquistar la tierra perdida en manos de los gringos.

Los personajes aceptan y adoptan el nuevo papel dentro de la novela. De esa forma, se entretajan las situaciones más intensas y extrañas en la historia, tal como los niños que desean salvar a México e inician un tiroteo en lo que ellos creen se trata de El Álamo, o dejar atrás a Matus al considerar que es una baja del ejército; o el mismo hecho de creer que cruzan el río Bravo en la mula. Aquí enlisto las escenas más representativas del realismo desquiciado en la novela, personaje por personaje.

3.1 El general Matus

Se trata de la primera muestra fehaciente del realismo desquiciado pues fue él quien desencadenó la trama en la novela al momento de reclutar al ejército para recuperar Texas. El realismo desquiciado en Matus está presente en todo momento de la aventura y hacia el final de la historia él vuelve a la realidad, pero no así su ejército quien hasta lo tilda de traidor a la patria.

El general está consciente que lleva a unos niños al campo de batalla pero él cree la idea que son soldados y los trata como tal:

Despierten, soldados, es hora de partir [...] Ubaldo salta de la cama y pregunta a Matus si desea que se encargue de espolear a los demás, aunque él ha visto que la tropa siempre despierta con un clarín que se toca afuera de las barrancas, en una colina donde apenas se percibe la silueta del clarinista (p. 70).

Matus siempre les habló como soldados a los niños y de ahí la muestra del realismo desquiciado en el general, ya que siempre estuvo consciente de que la realidad alterada era la realidad misma:

Matus da la vuelta para hablar con su adormilado cargamento. Desde la época de los romanos es una ley militar que todo soldado beba, baile y se refocile antes de entrar en batalla, eso provoca que, en caso de muerte, se parta con la sensación de que la vida no fue en balde, pero sobre todo inyecta un enorme deseo de vivir, el cual se vuelve envidia a la hora de lugar. El alcohol es el tónico de los guerreros, la poción del buen morir. Matus los mira tallarse los ojos, bostezar, rascarse la entrepierna, y sabe que le costará trabajo hacer de ellos unos soldados efectivos, porque los muchachos siempre han perdido las guerras. Son los hombres hechos y derechos, aquellos que tienen una mujer esperando su regreso, los únicos capaces de acabar con el rival, pues a fin de cuentas, las guerras no se ganan por la patria, sino por la mujer que dejamos en casa, y tal parece que la única mujer con la que han soñado esos muchachos es la misma que tienen a su lado, recostada bocabajo, mostrando su trasero blandengue y desparramado, contenido por pantalones sintéticos con costuras a punto de ceder, y las fantasías con ella tendrían que ser sobre un paseo en tiovivo, nada más (p. 83-84).

En el fragmento citado se aprecia a Matus con la convicción de hacer a todos sus soldados unos hombres en toda la extensión de la palabra. De igual manera, les sirve tragos, los lleva a una taberna y les presenta a Luz, quien los iniciará en las artes amatorias:

Soldados, ella es la Luz, y nos va a servir unos tragos para que se hagan hombres (p. 85).

Matus expresa su deseo de ser recordado junto con su ejército y él vislumbra los posibles escenarios de cómo serán las cosas después que se concrete la reconquista de Texas:

Mañana es el gran día, dice Matus, y las tres botellas chocan para brindar. El 2 de octubre de 1968 no se olvidará [...] y esos profesores de mañana exigirán a sus pupilos un ensayo sobre aquellos valientes y basarán la calificación tanto en la precisión histórica de los datos como en el tono épico de sus palabras; y los niños irán a la papelería a comprar estampas para sus tareas y dirán deme una del general Matus, otra del gordo Comodoro y una más de Cerillo, y las pegarán en su cuaderno, redactando abajo las fechas de muerte y nacimiento y acciones gloriosas, porque las estampas son diversas, y antes la encargada le habrá preguntado al niño si quiere al gordo Comodoro de perfil o disparando la bandera mexicana, y por supuesto la estampa más popular es la de Comodoro con su carabina humeante, la cual explica en el reverso la cantidad de enemigos liquidados por su puntería, y asegura que los gringos lo apodaron el frijol invencible (p. 46).

Matus ve en los niños al ejército valeroso que necesita; también contempla a los irlandeses para que le ayuden en su empresa, ahí está, de nueva cuenta, el realismo desquiciado en el líder de los iluminados:

Matus, usted nos contó que con el enemigo milita gente que comparte nuestras ideas, dice Azucena, hay que invitarlos a que se pasen a nuestro bando. Buena idea, Azucena, toma el papel y pluma y escribe lo que te voy a dictar. Ella saca los implementos de una mochila y se declara lista. Estimados amigos irlandeses, comienza Matus, y tras medio minuto Azucena termina de trazar las cuatro líneas de la primera letra. Dame eso, Matus extiende la mano con impaciencia, las piernas me han vuelto un poco inútil para pelear cuerpo a cuerpo pero no mente a mente. Estimados amigos irlandeses, por el amor a nuestra santa iglesia católica y romana les solicitamos de la manera más afectuosa que abandonen sus armas y se unan a la defensa del pueblo mexicano. Ubaldo atestigua el proceso de redacción y protesta. Tache eso de abandonar las armas; los queremos con bazuca en mano. Matus ataca la observación y pregunta si alguien tiene algo más que opinar. Sí, dice Azucena, usted comentó que en nuestras semejanzas la religión es lo de menos. Hablas con sabiduría, dice Matus, a ambos nos gusta cantar y beber y darnos de puñetazos a la menos provocación. Entonces escriba eso también, y que en México hay mujeres más bonitas. Así lo hace y remata con el lema religión, alma y alcohol: una misma nación (p. 172).

Tal como se han afirmado en las escenas antes mencionadas, Matus es quien, en primera instancia, ve a todo su ejército como hombres valerosos que estarán dispuestos a dar la vida por su país y esta idea estará presente aún cuando choca con la realidad abruptamente (tal como se tratará páginas más adelante).

En suma, Matus se convierte en el creador del realismo desquiciado en la novela y todos los iluminados creen ciegamente en lo que el general les dice a tal grado de abandonarlo y seguir la aventura ellos solos.

3.1.2. El gordo Comodoro

El gordo Comodoro es el segundo personaje que más rápido altera su realidad. Éste ayuda a reclutar a sus compañeros de la escuela para llevar a cabo la empresa. Ya en el viaje que emprenden, Comodoro es uno de los más feroces y aguerridos luchadores en batalla:

Ambos van haciendo planes, imaginan sus triunfos, cuentan los muertos del bando contrario. Es la última vez que andamos así, dice Comodoro, no es cosa que luzca bien entre compañeros de armas. En el campo de batalla no hay que cruzar calles, dice Matus, además hay que ocupar las manos en sostener el rifle o el puñal. Comodoro infla el pecho al escuchar la última palabra; los cuchillos son para cortar tomate, los puñales se encajan en cuerpos ajenos. [...] Respondo por mi silencio y el de todo el regimiento (p. 40-41).

Se vio corriendo por todos los campos de batalla del mundo, rechinando cada paso sintético, derrotando por igual a soldados armados con fusil, espada o cimitarra (p. 71).

Ya desde el inicio, Comodoro acepta fielmente el papel que ha de tener más adelante: el de un soldado en un regimiento. De tal forma que existe una alteración de la realidad visible entre el gordo Comodoro que no sabe acomodar las fichas de dominó y que, verdaderamente, no sabe hacer otra cosa mas que estar con Matus. Dicha transformación se da en el momento que Comodoro acepta su naturaleza como soldado: «...no es cosa que luzca bien entre compañeros de armas...»; «Respondo por mi silencio y el de todo el regimiento» (pp. 40-41).

...Si muero, dice Comodoro, y tú sigues en el mundo para cumplir mi última voluntad, no quiero que a mi tumba le pongan una losa sino un cristal, aunque sea de fondo de botella; así los diarios podrán reportar cómo evolucionaba la descomposición del héroe patrio: ha dejado de ser el gordo Comodoro para volverse el esbelto Comodoro... (p. 96)

Ya en el episodio de El Álamo, el Gordo está más inmerso en el realismo desquiciado al igual que todos los iluminados:

...Comodoro se echa de pecho y apunta hacia el portón. Ve a los dos valientes que se alejan. Ha de disparar si algo no sale bien, pero si ese algo es la silenciosa muerte de sus compañeros por detrás de El Álamo, su disparo llegará a destiempo y a deslugar. Sabe que no debe apartar la vista del frente, su obligación es cuidar a los compañeros, y sin embargo lo asalta la imagen de un hombre a su espalda, desenvainando un puñal. Ampárame, inmaculada, ampárame, dios de la guerra justa (p. 146).

Comodoro tiene rato de no accionar su rifle; su cargador está vacío. No lo ha llenado porque su mente le viene diciendo que ninguna batalla es digna de relatarse por los siglos de los siglos si en ella sólo se ha mostrado el arrojado de ambos bandos; una batalla indeleble requiere escenas que puedan pasarse de boca en boca, de generación en generación, anécdotas que escapen del mero intercambio de municiones, historias sobre el hombre que siguió luchando a pesar de las ocho balas en su cuerpo o sobre el bravo soldado sin piernas que trepó la muralla de la fortaleza o sobre el chico que con su último aliento hizo volar la presa cuyas aguas ahogarían a cientos de enemigos. Y para eso estoy yo, el preclaro Comodoro, el superviviente del río Bravo, el sorteador de pirañas, el señorito del Condestable y predilecto de la inmaculada, estoy para darle historias a la historia (pp. 175- 176).

Apenas a unos instantes de la batalla y antes de accionar el gatillo, Comodoro sigue convencido de su valía y «sueña» con ser alguien que dará de qué hablar en la historia del país. Poco después es herido por la bala enemiga:

...levanta la voz lo más que puede y alguien decide que al himno nacional hay que agregarle una estrofa que hable del guerrero Comodoro inmarcesible, y hubiera repetido su grito por cuarta, quinta y sexta ocasión si no es porque siente una punzada en el vientre que lo hace trastabillar, le tuerce las rodillas y lo echa de espaldas, desplomado, deslomado, sin más ideas de inmortalidad (p. 176).

Aún después de recibir el balazo Comodoro, está inmerso en el realismo desquiciado, en este sentido, la diferencia cabal entre las demás novelas, incluida, *Santa María del Circo*, es que, en general, los personajes, a pesar de que se enfrentan y chocan con la realidad algunos terminan la historia inmersos en el realismo desquiciado. Tal como Comodoro que murió pensando ser un

soldado del ejército mexicano. Aún herido por una bala de los guardias de la hacienda El Gordo cree que los gringos lo tomarán prisionero:

A Comodoro le tiembla el labio inferior sólo de imaginar a un gringo metiéndole el índice en el balazo y rascándole el hígado con una uña sucia y crecida. Bien, gordito, dime dónde se ocultan tus amigos (p. 183).

El Gordo Comodoro murió por su convicción² de ser un iluminado y pertenecer al ejército comandado por Matus, de ahí que fuese una de las muestras más fehacientes del realismo desquiciado en el libro.

3.2.3 Azucena

Azucena es la única mujer que se une al ejército iluminado. Su convicción es grande y desde el inicio de la novela da muestras de la transformación de la realidad en algunos diálogos, como el siguiente:

Este sí es un hombre de verdad, le dice; esta misma noche, antes de quedarme dormida, supe que Comodoro está en mi lecho, vestido de verde y con casco metálico, y que al oído me dice palabras como bárbaros y defender al país y prisionero (p. 37).

Ya cuando están en el episodio de El Álamo, en el punto más alto del realismo desquiciado en la novela, Azucena está a favor del «Manifiesto del soldado», dicho y creado por Matus capítulos atrás. Así entonces, el tratar de seguir dicho manifiesto es una muestra del realismo desquiciado:

No, dice Azucena, recuerda lo que dice el segundo punto del manifiesto del soldado donde tratar a los prisioneros con dignidad y a los heridos prestarles ayuda médica y a los muertos hacerles la señal de la cruz. El hombre está pidiendo agua, hay que dársela porque en su situación ya no puede hacernos daño; es, al mismo tiempo, prisionero y herido (p. 157).

En realidad, Azucena se convierte en un estandarte del deseo de los iluminados pues aún una mujer fue a pelear por el territorio perdido. No hay, de

² Esa convicción estuvo presente hasta su muerte pues desde el inicio de la novela él mencionó: «Hemos de estar dispuestos a dar la vida» (p. 37).

hecho, muchos diálogos que pudieran ser citados como muestra del realismo desquiciado en la novela; sin embargo, la convicción del personaje es grande al acompañar a sus compañeros en la aventura.

3.1.4 El milagro

El Milagro es uno de los personajes que más alteran su realidad, tal como Comodoro, Matus y Ubaldo; pues tiene desde el principio la convicción de ser un soldado:

El Milagro despierta con el sol en el rostro. Caballeros, somos el ejército más imprudente de la historia contemporánea; nos hemos quedado dormidos sin dejar al menos un centinela. Habremos de agradecer a la providencia que no tengamos cada quien un puñal en el pecho o un tajo en el cuello (p. 126).

En el monólogo citado, el Milagro da gracias por no despertar capturados por el bando contrario. En otras palabras desde el inicio de su aventura, el personaje está convencido de vivir a la manera de un soldado. De igual forma cuando se inicia la guerra, él está convencido que hará lo mejor para su patria:

Matus tiene razón, dice, lo que está al otro lado también es México, siempre lo será sin importar las muchas guerras que se pierdan. O que se ganen, dice el Milagro, porque yo no vine hasta acá para perder (p. 130).

La guerra está a punto de comenzar, susurra el Milagro y señala con dedo oscilante hacia fuera del balcón (p 152).

En los fragmentos citados se da cuenta del realismo desquiciado en el Milagro, tal como en todos aquellos iluminados que acompañaron a Matus desde el inicio de la travesía. Hacia el final de la historia, dicho personaje aún se cree un sobreviviente de la guerra:

A veces puede verse a un individuo calvo y desaliñado en la casa de Tapia 406. Tras la reja de su ventana insulta a la gente que pasa por ahí, lo mismo a hombres que a mujeres [...] Nos grita cobardes, dice que no valemos un centavo, que él sí, que él peleó por este país, que él es un milagro (p. 220-221).

La particularidad de este personaje es que conserva la alteración de su realidad aún cuando está a punto de finalizar la novela. El milagro es uno de

los pocos personajes en la obra de toscana que queda inmerso en el realismo desquiciado aún después del choque con la realidad:

El pobre está así desde hace muchos años, desde que era un chamaco. El más molesto con la situación es el dueño de la mercería de la esquina; asegura que le espanta los clientes. Nos grita cobardes, dice que no valemos un centavo, que él sí, que él peleó por este país, que él es un milagro (pp. 220-221).

3.1.5. Ubaldo

Ubaldo es el más centrado, el más aguerrido de todos y el único que tiene presente, realmente, la certeza que se trata de una guerra:

..a mí présteme un obús para comenzar a disparar, no quiero colorear soldados ni recitar rimas a la guerra (p. 62).

...Ubaldo está seguro de que él será el elegido y, aunque no le entusiasma el elástico talla 46 en el cogote, se ve en lo alto de una colina, el viento le revolotea el cabello y hace papalotear la capa tricolor, símbolo de la unidad de nuestros padres y de nuestros hermanos; a izquierda y derecha avanza el enemigo, mas él permanece impávido, escuchando el silbido de los proyectiles que jamás osarán tocarlo (p. 118).

Ubaldo se convierte, entonces, en el más aguerrido de los iluminados desde el inicio³ y así se conservó aún después de ser capturado. En el siguiente fragmento, se puede observar la manera en cómo reacciona al episodio de El Álamo:

...Ubaldo sube al pescante y se dirige a los demás. Yo esto lo he visto muchas veces. Hay que enviar a dos voluntarios para que rodeen El Álamo por lados contrarios; no pueden llevar armas de fuego, sólo punzocortantes. Hay que sorprender a los vigías por la espalda, y darles un golpe con el canto de la mano a la altura del hombre para que se desmayen, o en casos extremos tapparles la boca y arrastrarlos a lo oscuro para acuchillarlos [...] ¿Quién va conmigo?, pregunta Ubaldo (p. 146).

³ Ubaldo siempre conservó esa fiereza, aún cuando la guerra estaba a punto de comenzar: «¿Cómo que no van a disparar?, reclama Ubaldo, ¿qué clase de guerra es esta? ¿Qué clase de ejército tiene este país?» (p. 165)

Ubaldo también es el primero en sugerir la independencia de territorio texano, de esta manera se vuelve un guiño del autor sobre la codicia y el poder de los conquistadores pues él sugiere quedarse con el territorio que recién acaban de conquistar.

Es la insignia de nuestro batallón, dice Ubaldo, y me voy a adelantar a explicarla antes de que los expertos comiencen a decir estupideces. Nosotros somos los pollos, y las lombrices sobra decir quiénes son [...] la nuestra es una expedición independiente, de la cual el gobierno mexicano aún no tiene conocimiento; por eso la corona, porque ahora somos los dueños de El Álamo y, por ende, los propietarios de Texas; en este instante ya no estamos en sueño mexicano ni estadounidense, sino en una comarca con absoluta independencia; y nosotros, como los nombres y señores de esta tierra, poseemos plenos poderes para negociar su anexión a México o caer en la tentación de quedarnos con ella (p. 150).

Tal como lo he señalado, una de las mayores muestras del realismo desquiciado es el protagonismo de Ubaldo en la novela.

3.2 El regreso a la realidad

Aún cuando Matus trata de regresar a la realidad, el ejército sigue en la alteración de ésta y nada puede hacerlos cambiar de opinión sino que ellos continúan en el realismo desquiciado:

Debemos marcharnos cuanto antes, dice, el ejército no tarda en llegar. Creo que el viejo está delirando, susurra Ubaldo a Comodoro, y en voz alta agrega: a eso vinimos, a enfrentarnos al ejército enemigo, ¿por qué habríamos de huir ahora que se acerca? No estamos esperando al enemigo, sino a la heroica milicia mexicana, porque alguien les fue con el chisme de que somos guerrilleros; ustedes no debieron disparar ni una bala hasta llegar a los Estados Unidos. [...] el milagro dirige el cañón del suyo hacia Matus. Miente, le dice, es usted un traidor, ¿cuánto le dieron por desertar? Ayer cruzamos el río Bravo infestado de pirañas, y lo cruzamos sólo una vez, de ida y sin vuelta. Ahora estamos en territorio bélico, y aquí las leyes son mis estrictas para quien se pasa al otro bando; o si es mera cobardía, sepa que aquí en El Álamo tenemos una cama bajo la cual puede esconderse hasta el final de la batalla [...] Matus, dice Comodoro, en calidad de jefe cooperativo del ejército iluminado, y como señorito del Condestable, le exijo que ahora mismo decida si está de nuestro lado o prefiere anteponer a la patria los sentimientos del bolsillo o dígame si es que perdió contacto con la

realidad cuando le dispararon desde el campanario de aquel pueblo. Matus mira orgulloso a sus muchachos, un puñado de valientes, y nadie soy para negarles sus deseos [...]. Soldados mexicanos, dice Matus, héroes de la nación, quiero informarles que han tomado El Álamo, que estamos a punto de ser rodeados por el nefando ejército de las barras y las estrellas, y que es nuestro deber cívico y moral el de no entregar la plaza, aunque en eso derrochemos la vida (p. 164- 165).

El regreso a la realidad se da de golpe, en una intención del narrador pues jamás dice qué fue de los demás iluminados después de la muerte del gordo Comodoro. La última vez que se escucha hablar algo de ello es a Matus en el filo del entierro. Después de eso la realidad se aterriza en la novela sin mayor justificación que el final de la historia misma. Esto se debe al juego temporal en que cae la historia pues el inicio de la misma se muestra como el presente y todo cuanto aconteció, como las peripecias del ejército iluminado, aparecen a manera de regresión en el tiempo. Una vez que termina el libro hay un retorno al tiempo donde se inició la novela.

A pesar de los ideales de los personajes, los activos del ejército nacional deciden ponerlos en libertad después de todo lo acontecido. Para Matus y los iluminados lo que acaban de hacer es heroico y ellos mismos son héroes de la patria; para los soldados mexicanos, son revoltosos, «gente con ideales». Existe entonces un choque entre la realidad y el realismo desquiciado:

Le tengo noticias, dice, lo voy a poner en libertad. Tal parece que eligió el mejor momento para su aventura, porque con lo que ocurrió en la ciudad de México lo que menos queremos es que el ejército siga llamando la atención. No somos perseguidores de gente con ideales, como usted y sus muchachos, sólo tratamos de mantener el orden. ¿Me entiende? Matus se encoge de hombros. Por su bien olvídense de que estuvo aquí enjaulado, olvídense de que nos vio y de todo lo que hablamos, y por sobre todo olvídense de los gringos. Piense que le salvamos la vida, que si hubiera cruzado el río Bravo ahora mismo estaría metido en un féretro, y como quiera nadie hablaría de una heroica milicia que fue a recuperar la patria, sino de un grupo de trabajadores ilegales en busca de empleo, unos muertos de hambre que fueron acribillados por la policía al intentar robar a un hacendado. (p. 192-193)

También en el siguiente fragmento de la novela se da cabal hecho de la realidad cuando se habla de los lugares «verdaderos» donde estuvo el ejército

iluminado. En este sentido, la novela también recrea, tal como *Santa María del Circo*, un cambio en la realidad del paisaje en la novela. Lo que en el plano real es un rancho ubicado en el municipio de Anáhuac, era El Álamo para todos los iluminados en el nivel alterado:

...el señor Luis Ernesto Dávila señala que la casa de su rancho, ubicado en los alrededores del ejido El Perico, municipio de Anáhuac, fue vandalizada por desconocidos[...] El documento, sin embargo, es útil para ubicar a los iluminados, quienes aún se hallaban a unos cuantos kilómetros de la frontera. De ser así, el río que atravesaron debió ser el arroyo Camarón... (p. 196-197)

Como se pudo apreciar a lo largo del capítulo, las muestras del realismo desquiciado en el caso de *El ejército iluminado* son tangibles y fácilmente de apreciar. Tal como se afirmó en el capítulo primero de la presente tesis, se puede observar un cambio en el juego de realidades dentro de la ficción literaria de la novela. Los personajes primero actúan según su realidad para después dar paso al realismo desquiciado donde ellos mismos aceptan una realidad alterna, están conscientes de lo que sucede y, además, son consecuentes con el todo lo que sucede dentro de la historia.

4. EL REALISMO DESQUICIADO EN SANTA MARÍA DEL CIRCO

Santa María del Circo es, en primera instancia, una muestra del orden humano; una metáfora, alegoría del mundo y la condición humana ya que se trata de una muestra de las sociedades humanas y cómo conviven en un pedazo de tierra que, por muy grande o pequeño que parezca, siempre acarrea problemas.

La novela inicia cuando don Ernesto y don Alejo, dueños y fundadores de un circo en decadencia nombrado «Mantecón Brothers», llegan al punto del hastío total. Don Ernesto decide separarse de su hermano y fundar su propio circo. Entre ambos se reparten los cirqueros y las bestias; don Alejo se llevó lo peor de la empresa, quedándose sólo con ocho hombres (aquellos en plena decadencia), un marrano y la carpa del circo. La separación del circo y de su hermano sume en la depresión a don Alejo, cuya consecuencia es perder el mando al frente de los cirqueros. Al tiempo de llegar a Sierra Vieja la compañía se encuentra ante un pueblo fantasma y su deseo de independencia los lleva a pensar en quedarse para siempre. El lugar es tomado y rebautizado como Santa María del Circo. Una vez que se apropiaron del territorio decidieron elegir los oficios y funciones que cada uno desarrollaría. Ya con los nuevos oficios y funciones se entretajan las más disímiles situaciones entre los cirqueros; esto provoca la muerte del menor de los habitantes en Santa María del Circo. En el punto de mayor tensión de la novela, regresa don Ernesto, hermano de don Alejo, para recoger las sobras de lo que alguna vez fue un circo medianamente respetado. Una vez terminada su travesía, regresan a su anterior vida de cirqueros. Así termina la novela, con seis de los ocho personajes cuya existencia volvió a ser la misma yéndose con el circo.

Lo que interesa en la presente tesis es el elemento denominado realismo desquiciado. Elegí esta obra como la última de este trabajo porque conjuga más que ninguna, mayores muestras del elemento toscaniano.

En primer lugar por el pueblo fundado cuyo nombre se conoce como «Santa María del Circo»; es decir, no hay en la novelística toscaniana un espacio que conjugue el realismo desquiciado como en esta novela. Pueden existir lugares que se basan en ciudades completamente reales es el caso de Monterrey, Tamaulipas o Icamole, pero no hay mayor referencia del realismo mágico en la obra toscaniana que en el pueblo de Santa María del Circo ya que se trata de una alteración del espacio real en la novela, no sólo la psicología de los personajes.. El pueblo es alterado, dentro del plano real de la novela, hasta tener un sentido de pertenencia por los fundadores; se trastornan la realidad, las costumbres y todo lo que circunda a los protagonistas en el espacio designado para la novela.

En segundo lugar, el factor de los personajes, pues se trata de la mayor concentración de éstos que en cualquier otra novela de nuestro autor. No es como en *Miguel Pruneda* cuyo realismo desquiciado de Miguel logra salpicar de manera breve y sin consecuencias a los demás personajes en la novela; no es como Lucio quien influye a su hijo; no se trata tampoco de Matus con su ejército iluminado que, pese a tener la mayor similitud con *Santa María del Circo*, sólo se puede concentrar en dos partes: Matus y los iluminados. En la obra de la que se hablará a continuación se trata del pueblo de Santa María del Circo con sus habitantes. En este caso cinco hombres, tres mujeres y, si añadimos a don Alejo que tiene resquicios del realismo desquiciado se trata de nueve personajes y un pueblo que son afectados por el elemento.

4.1. De la llegada y fundación de Santa María del Circo

Gracias a la idea de tomar posesión del pueblo y la fundación del mismo se crean una serie de factores (como el sentido de libertad y pertenencia, algo novedoso para los cirqueros) que alterarán la realidad alterna en la novela de todos los habitantes en Santa María del Circo. Por lo pronto, se dan los inicios y los motivos por los que se habría de adoptar el pueblo como suyo y de esa manera restaurar el orden y crear uno nuevo para empezar una nueva vida.

La primera impresión del pueblo abandonado se da en el inicio de la novela:

A lo largo de la calle se alineaban las pocas casas del lugar; algunas con las puertas carcomidas; otras habían perdido el enjalbegado y mostraban fachadas leprosas de adobes pelones; una de ellas había acumulado suficiente polvo en el techo como para criar algunos cardos que bajaban en cascada, con pretensión de bugambilias. La plaza era un hierberío seco con una estatua al centro y la iglesia mostraba una puerta atascada y un campanario con evidencia de un pasado rebosante de palomas. [...]

Cuatro calles empedradas componían toda la geografía; en una se ordenaban las casas, pared con pared, como si a pesar de tanto espacio libre los pobladores hubieran extrañado el hacinamiento de la ciudad; en otra se erguía la iglesia, mirando hacia el poniente; en la tercera, unas cuantas piedras acumuladas, materiales que un día tuvieron la intención de ser edificio; y la cuarta calle parecía no conducir a ningún lado; sólo resultaba útil para completar la vuelta a la plaza. (p. 40)

Poco más adelante en las páginas de la novela se aprecia también el monumento que llenará de orgullo al pueblo, y que bautizarán de manera posterior, aunque lo primero que se observa es la decadencia de la escultura:

En medio de la plaza se erguía la estatua de piedra de un hombre a caballo. El animal, con su hocico abierto, se sostenía sobre sus patas traseras, mientras el jinete, con una espada apuntando hacia la iglesia, parecía convocar un ejército a sus espaldas. El pedestal de granito se levantaba en el centro de lo que parecía la pileta de una fuente, sin gota de agua, llena de tierra y hojas secas, y en uno de sus costados podía leerse la inscripción: MI VIDA POR TU HONOR. (p. 53)

Este es el plano real dentro de la ficcionalidad literaria que los habitantes transformarán más adelante en el relato. Es la primera aproximación y, en verdad, la única descripción del pueblo que se aprecia en la novela.

La primera muestra del deseo por quedarse en el pueblo vino de Hércules gracias a que encontró una taza de porcelana. Esta idea le brinda la comodidad y el sentido de pertenencia por su casa y, en consecuencia, por el pueblo. En el siguiente diálogo de Hércules con don Alejo se muestra el deseo de quedarse en Santa María del Circo:

—Señor —dijo con todo respeto a don Alejo—, ¿por qué no nos quedamos aquí?

—Porque ya es muy tarde —dijo don Alejo—. Mañana temprano tenemos que...

—No me refiero a esta noche —interrumpió Hércules—. Estoy hablando de toda la vida.

La idea ya había circulado por la cabeza de los demás de un modo tan difuso que nadie la aceptó como un deseo, acaso una rienda suelta a la imaginación. En cambio, escucharla en boca de Hércules le dio forma y peso, y bastó un rápido vistazo a los ojos de los otros para confirmar que la propuesta ya estaba aceptada por ocho votos a favor y el de don Alejo en contra (p. 49).

Enseguida de este suceso, los futuros habitantes del pueblo empezaron a formular sus deseos y sus planes, de ahí viene a nutrirse la idea del realismo desquiciado más adelante.

La aspiración que inundó a todos fue el de independencia. Como si hubiesen logrado salir de su vida de cirqueros y el nuevo pueblo les ofrecía, precisamente, una nueva oportunidad y, sobre todo, tener la certeza cabal de algo que pudieran sentir como propio en este mundo. Como la taza de porcelana o el hogar decorado a su gusto. Lo que siempre anhelaron y desearon por fin se les podía cumplir ante sus ojos.

El eco de independencia se nota en el siguiente diálogo de Barbarela:

—Si tuviera casa propia —dijo Barbarela sin recordar que apenas unos instantes sentía hambre y deseaba volver a la carpa—, me podría depilar, ya no tendría necesidad de vivir a expensas de mis pelos (p. 50).

Por otro lado, algunos de los habitantes empiezan a recrear sus deseos ante la idea de quedarse en el pueblo:

—Yo pondría mi cañón en el zaguán —dijo Balo—, y pobre del que quiera entrar sin tocar la puerta (p. 50).

—A mi edad y con casa propia— dijo Málaga emocionada—. No puedo creerlo.

—El retrete —dijo Hércules.

—Siempre he soñado con mi espacio —dijo Natanael—, para llenarlo de muebles a mi altura (p. 50).

Este deseo y sentido de independencia es el que propicia el siguiente paso para la transformación del pueblo hacia el plano desquiciado. Hércules, quien

hasta ese momento había sido el portavoz de los cirqueros, dijo al fin en un tono solemne:

—Señor, bueno es para nosotros quedarnos aquí (p. 50).

La sentencia fue cumplida por los nuevos inquilinos de Santa María del Circo y se quedaron para re-fundar el pueblo y volver a crear una sociedad en él. Todo en el pueblo se rige mediante las nuevas consignas: se cambian las vidas de los personajes y ellos son quienes se inventan una realidad alterna dentro del plano real.

El segundo paso en la transformación del pueblo, y una vez que decidieron quedarse, fue nombrarlo e inventarse los mitos y las leyendas con los que se conocerá el pueblo.

Ya con la decisión de quedarse en el pueblo, y para terminar de convencer al más incrédulo, la estatua que encontraron (que más adelante en la historia se llamará Timoteo de Roncesvalles) empezó a escupir agua. Esta escena se narra a continuación:

...No le voló la cabeza [Hércules], como era su intención, porque apenas le había partido el hocico cuando el caballo comenzó a vomitar un líquido terroso, denso. Con cada arcada el líquido se iba aclarando y todos miraron ansiosos en espera de que se volviera lo suficientemente cristalino para pararse debajo con la boca abierta. La presión fue disminuyendo poco a poco y, para cuando el primero de ellos se atrevió a beber, ya caía un flujo estable, con una intensidad que a Natanael le recordó un burro orinando.

—Es un milagro— dijo Mágala.

—Es un pinche ojo de agua —dijo Mandrake.

Barbarela aseguró que ni milagro ni ojo de agua, sino Timoteo de Roncesvalles en otro de sus actos heroicos (p. 74-75).

Poco más adelante en la novela se crea la necesidad de nombrar el pueblo y dotarlo del fundador y de los mitos que toda ciudad debe tener. La manera en que se bautiza el pueblo se da en los párrafos siguientes:

—Villa de Roncesvalles —dijo Barbarela—. Sería un buen nombre para nuestro pueblo.

—Don Alejo aseguró que este lugar se llama Sierra Vieja —dijo Natanael.

—Aceptar ese nombre —protestó Balo— sería tanto como admitir que esta tierra no es nuestra.

Mandrake asintió y aseguró que la única forma de tomar posesión legítima del lugar era refundándolo, nombrando de nuevo el pueblo, sus calles, el ojo de agua, y reiniciando su historia. Barbarela sugirió el nombre de San Timoteo. Los demás no estuvieron de acuerdo y comenzaron a barajar nombres, la mayoría apelando a sus lugares de origen para proponer cosas como Nuevo Mazapil o Nueva Acaponeta; Narcisa quiso ganarse la inmortalidad al proponer Villa Narcisa y el enano pensó en su parentela al recomendar el Real de Bocanegra o Real de Porcayo o Real de Olaguíbel. Finalmente, entre otros nombres pronunciados al mismo tiempo, uno silenció a todos en una meditación que acabó por convertirse en aprobación: Santa María del Circo.

Balo se puso de pie y dijo:

—Declaro la fundación de Santa María del Circo.

Mandrake le reclamó la falta de pretensión histórica, le dijo que no había momento más importante y digno de recordar que una fundación, y él la estaba echando a perder con una frase tan insulsa. Se acercó a la estatua ecuestre y, con el agua hasta los tobillos, dijo:

—Por mandato del destino, que nos colocó en este sitio, y por seducción de la holganza y la avaricia, que nos retuvo aquí, declaro haber llegado desde el rumbo sur seis hombres y tres mujeres, uno de los cuales desertó y tal vez haya muerto, para colonizar estas tierras y empujarlas a dar provecho en hortalizas, metales, piedras, artes e ideas; y elijo este lugar y no otro para detener nuestro peregrinar, porque aquí hemos encontrado, tal como lo señaló la leyenda de nuestros antepasados, el caballo que escupe agua, y por lo tanto, a falta de un sable, señalo el suelo con mi índice y digo: «Aquí» y declaro fundada la Ciudad Metropolitana de Santa María del Circo (p. 84-85).

Con una pizca del buen humor al que nos tiene acostumbrados, Toscana recrea el discurso de la fundación del pueblo en voz de Mandrake que, hasta ese momento, toma el papel del líder entre los demás. La necesidad de fundar la ciudad sobre los mitos de los antepasados es una constante cuando recrean la fundación, así como lo dice Mandrake: «...tal como lo señaló la leyenda de nuestros antepasados, el caballo que escupe agua...». La escena que se da en la fundación de Santa María del Circo continúa en los párrafos siguientes:

Sin dejar de señalar, puso una rodilla en el suelo, bajo el agua, e inclinó la cabeza. Hércules también inclinó la cabeza, pero en actitud de derrota, porque se dio perfecta cuenta de que Mandrake, como fundador, había tomado el mando, y su fuerza no sería suficiente para

oponerse. Por eso cambió su actitud bravucona de siempre y hasta se llenó de timidez cuando dijo:

—Bueno, a mí me gustó la de allá —señaló hacia la casa del retrete de porcelana—. Si me permiten, voy a tomar posesión.

Mandrake levantó la mano en señal de alto y Hércules no tuvo siquiera ánimo para apretar los puños.

—Espérate —dijo—. Todavía hay cosas por resolver.

—¿Cómo qué?

—Tenemos responsabilidades. Recién fundamos una ciudad y tú luego luego piensas en perderte dentro de una casa (p. 85-86).

La historia en este punto se entreteje y toma curso definitivo en la novela, ya que gracias a esta sugerencia hecha por Mandrake los personajes se enfrentarán a las situaciones más disímiles, ridículas y embarazosas; todo ello en nombre del realismo desquiciado. Bajo la premisa de encontrar los oficios que habrían de ser revelados más adelante en la novela (esto es periodista, afilador, cura, agricultor, negro, militar, médico y puta) los habitantes tienen una discusión sobre cómo se tendrían que repartir los oficios. Mandrake, tomando la voz de mando que le había obsequiado la circunstancia, pensó en la determinación de las nuevas posiciones “sociales” dentro del pueblo, de manera que serían elegidas al azar. La consumación de la fundación se da entonces en el momento de pasar a otros asuntos: se trata de la primera gran muestra del realismo desquiciado pues se adoptan y se recrean los nuevos papeles y, con ello, el nuevo orden en Santa María del Circo.

4.2. De la transformación de la realidad a la alteración de la ésta gracias a la elección de los oficios

Ante la necesidad de la supervivencia de la comunidad en Santa María del Circo se crea el ideal que habrían de respetar los habitantes del pueblo, esto es, la definición sobre la «clase de gente» que serán, tal como lo dijo Mandrake:

—Necesitamos definir qué clase de gente vamos a ser, qué oficios son los más importantes para que sobreviva nuestra comunidad (p. 87).

Para la selección de oficios se dan algunas ideas, como la de Balo, cuya intención primordial era elegir el trabajo que deseara, si nadie estaba de acuerdo se podía votar en contra:

—Me parece bien —dijo Balo—. Cada quien escoja el oficio que prefiera. Si hay algún problema, lo arreglamos con una votación (p. 87).

Pero fue Mandrake, quien había tomado hasta ese momento la estafeta de líder en el pueblo, quién dio la idea para la elección de los oficios en Santa María del Circo. El azar se transforma en la llave que permite inundar el realismo desquiciado en la novela, pues la selección de los quehaceres es lo que cambia el panorama total de la narración y, al mismo tiempo, le da el toque desquiciado a la novela, tal como lo he afirmado hasta este párrafo:

Ni elegir ni votar —dijo al tiempo que paseaba la mirada por los rostros de los demás [...].

—El azar —continuó Mandrake— es la fuerza más poderosa del universo. Eso lo sabemos todos. En cualquier democracia, las minorías se rebelan a la voluntad de las mayorías; por el contrario, ante el azar, cualquier persona, pertenezca a los más o a los menos, a los fuertes, o a los débiles, acepta lo que le venga sin chistar. Si en una lotería se emiten mil boletos y sólo hay un ganador, los otros novecientos noventa y nueve acatarán dócilmente los resultados. En cuestión de tomar decisiones, el azar es Dios (p. 87).

Ante el argumento y liderazgo de Mandrake, Hércules se niega o, al menos, trata de impedirselo con vanos argumentos. Pero él sabe que nadie irá en contra del mago. La idea tomó cuerpo y peso en voz de Mágala al momento de asentir con el mecanismo para seleccionar los oficios:

—Mandrake tiene razón —dijo Mágala—. Nada es tan azaroso como el nacimiento y cualquier madre acepta lo que le toca —volteó hacia Natanael y continuó—. Para ejemplo basta el enano. Su madre pudo parir a Mozart y en cambio se conformó con el lagarto que le salió (p. 88).

El último bastión del cambio es cuando Mandrake sugiere la adaptación de una nueva personalidad y un nuevo oficio en el pueblo:

—Sabemos quienes somos en la carpa —dijo Mandrake—, no en Santa María del Circo (p. 86).

En medio de esta consigna se construye el siguiente punto a tratar en la presente tesis, ya que a partir de las nuevas identidades en Santa María del Circo se recrea la mayor muestra del realismo desquiciado en la novela.

4. 3. Los personajes desquiciados en la novela

Se debe informar de todos los personajes en el pueblo, cómo piensan, cómo actúan según su nuevo papel en Santa María ya que de ahí surge la mayor controversia y muestra de la tesis. Para emprender tal tarea me veré en la necesidad de desglosar, a manera de esquema, el personaje, su profesión y la manera en que se desarrolla bajo el yugo de su nuevo oficio.

Enano. Cura. Se trata quizás de la posición más cómoda de todas en el pueblo pero en realidad es una paradoja: el personaje más pequeño es el que representa mayor poder, y a partir de la elección de oficios se convierte en un ser respetado la mayor parte de la novela.

Narcisa. Afiladora. Es uno de los oficios desperdiciados y que se juegan un papel terciario. Aunque tiene su razón de ser en la selección de oficios no es más que un guiño de sarcasmo al lector.

Mandrake. Campesino. Resulta paradójico que sea él quien haya propuesto la idea de los nuevos oficios con el fin de afianzar el carácter de gobernante del pueblo; sin embargo, le corresponde ser campesino.

Balo. Militar. Balo es uno de los personajes que se no dudan un segundo acerca de su papel en el pueblo. La representación y relación de su cañón con su oficio crea una aceptación inmediata. Como caída del cielo.

Mágala. Periodista. Desde el principio aceptó el oficio y juega un papel importante en el desarrollo del realismo desquiciado en Santa María del Circo.

Barbarela. Médico. Se trata de un oficio que es aceptado por Barbarela y juega un papel importante en el cuidado y muerte de Fléxor.

Fléxor. Negro. Otro guiño de sarcasmo y buen humor. Se trata del peor de los oficios en el pueblo que es respetado fielmente por Fléxor.

Hércules. Puta. Se trata del oficio más complejo y más difícil de todos. Al final, se convierte en una de las muestras más reales y palpables del realismo desquiciado en la novela.

Hasta aquí he mencionado los puntos centrales de la novela, como la fundación del pueblo o el cambio de identidad, pero el asunto fundamental para la presente tesina es el realismo desquiciado que se logra gracias a esa transformación de identidades en el libro.

La diferencia fundamental entre otras obras del mismo autor como *Duelo por Miguel Pruneda*, *El último lector* o *Estación Tula*, es que no existe un número similar de personajes que alteran su realidad como en las páginas de la presente novela.

Estas son las armas con las que Toscana recrea el nuevo orden de las cosas en el pueblo. Desde que se eligen los oficios hasta que llega el hermano de don Alejo se encuentran los rasgos del realismo desquiciado en la novela. Una vez que todos alteran el plano real se crean las mayores peripecias en el libro; como el caso de la muerte de Fléxor que fue adelantada gracias al realismo desquiciado, pues el oficio de negro le impidió tener ayuda médica de manera rápida.

Un aspecto que no he mencionado hasta el momento es que en la novela se crea una polifonía¹ gracias a los monólogos que se leen a través de las

¹ Según Bajtín trata en *Los problemas de la poética de Dostoievski* la polifonía son las voces de los personajes que permiten al lector conocer diversos puntos acerca de la historia en la novela.

páginas de la historia. Éstos se transforman en una clave para entender y reforzar las cosas que pasan en el interior de los personajes. Así entonces, todos hablan al menos una vez en la historia y algunos repiten la estructura del monólogo. Esto sirve para dos cosas, la primera, para conocer parte de la vida y visión particular de cada personaje; y segundo para reforzar el realismo desquiciado. Los monólogos juegan un papel importante para saber lo que los protagonistas piensan de manera interna y cómo entender el cambio y la transformación en el pueblo.

Por ejemplo, Mágala, ya elegida para el oficio de periodista, dice:

—Mi tío me contaba que sólo las noticias de crímenes y sangre valen la pena en los periódicos [...]. Decía que no hay diferencia entre las notas de política y los chismes de lavadero, porque ahí ningún reportero de remite a los hechos sino al dijo don tal y comentó el licenciado equis. En cambio hablar sobre una mujer asesinada es echar mano de pura cosa visible, tangible, olible: la sangre, el cuerpo vestido o desnudo, el gesto apacible o de horror, el puñal o los golpes o la bala o el machete, el cráneo deshecho, el vientre tajado, el rostro amoratado, o esa sensación de aquí no ha pasado nada, de un muerto que duerme. Yo no sé qué clase de noticias puede haber en Santa María del Circo, ojalá fueran dimes y diretes de lavadero; pero no descartes la posibilidad de cubrir un crimen o una muerte accidental; éstas son todavía mejores porque ni siquiera existe la exigencia de especular sobre motivos y culpables. (p. 95)

Desde la perspectiva particular de Mágala, ella acepta su oficio y está dispuesta a ejercerlo. Tal como todos los demás en el pueblo. A pesar de ello, existen quienes al principio se resisten. Por el contrario, otros, como el Cura, el Militar, el periodista o el médico los aceptan de inmediato. No así la Puta, el negro, el campesino y el afilador. Sin embargo, una vez echado a andar el nuevo orden de vida en Santa María del Circo, todos toman su nuevo papel, como Hércules, quien se muestra como uno de los personajes más complejos debido a su oficio y a todo lo que se conoce de él a través de sus monólogos.

4.3.1 Hércules y Mandrake. Una de las mejores muestras del realismo desquiciado en la novela

Tal como dice el libro, algunos personajes quedan inconformes con su oficio, otros más lo aceptan inmediatamente y otros se muestran incrédulos ante su nueva posición en Santa María del Circo. Ejemplo de ello se muestra en el Enano, Narcisa y Mandrake:

Aunque estaba satisfecho con su papeleta e incluso se consideraba el más afortunado del pueblo, no le nacía rezar ni mucho menos poner en orden esa iglesia tan empolvada. Se incorporó y se preguntó si, como cura, tendría el derecho de exigir a sus creyentes que vinieran a barrer, trapear y fregar. Fue hacia la puerta y ahí se recargó, en espera del primer cristiano. A lo lejos vio la figura de Narcisa, silbando, remedando una zampoña y preguntando a gritos si alguien tenía cuchillos que afilar.

Mandrake recorrió los alrededores de Santa María del Circo. No encontró árboles frutales ni nada de lo que pudiera echar mano para no morirse de hambre, salvo los nogales, nopales y una línea de magueyes que marcaba, muy derecha, el límite de algo imprecisable. [...] No aceptó su papel de campesino [Mandrake] de inmediato se promovió a terrateniente [...] (p. 101).

De esta misma forma, el personaje de Mandrake, por ejemplo, habla sobre sus nuevos planes al momento de leer su monólogo: «Vengo de la Ciudad de los Palacios y veme ahora, ambicionando este páramo de tierra y adobe» (p. 175-176).

Es así como Mandrake adopta su nuevo papel y altera su realidad. En el caso particular del mago, los dos monólogos de la novela son escuchados por Hércules. En ambas ocasiones los monólogos son mostrados cuando Mandrake solicita los servicios de la puta, Hércules. Adoptar el papel de cliente, por un lado, y el de prostituta por el otro, se trata de una de las muestras del realismo desquiciado en la novela.

Sobre el oficio de puta, Hércules se negó al principio pero, empujado por la seriedad puesta en Mandrake, termina sucumbiendo ante sus obligaciones:

—No podemos mantenernos aislados —continuó Hércules—. De seguro habrá un pueblo por aquí cerca. Deberíamos dar unas funciones, así sin carpa, y sacar algo de dinero para comprar cosas [...].

Mandrake se impacientó y se buscó un lugar en la cama.

—No vine a hablar de eso.

Hércules guardó silencio cuando sintió una mano cálida en su pierna. La mano estuvo quieta un instante y luego elaboró una tímida caricia sobre el muslo; al ver que no había reacción por parte de Hércules, comenzó a moverse seductora, experta, prestidigitadora (p. 121).

En el diálogo citado, Mandrake acepta el papel de Hércules como puta. El hombre fuerte, más adelante, también se deja llevar por su nuevo oficio para satisfacer a su único cliente en el pueblo:

—Mejor háblame de cómo terminaste en esto —dijo Mandrake.

Hércules batalló para articular palabra; sentía repulsión por esos dedos de marabunta invadiendo todos los contornos de su cuerpo.

—Ya sabes —espetó—. Saqué la papeleta...

—No rompas el encanto —interrumpió Mandrake—. Todas las de tu clase tienen una historia interesante (p.121).

En la parte anterior se muestra la última línea de la realidad con el realismo desquiciado en la novela, al menos para ambos personajes pero, más específicamente para Hércules quien termina por aceptar y perderse en el plano alterno:

...Quiso ver lo de las papeletas como un juego y en cambio recordó a Narcisa solicitando cuchillos para afilar. Consideró echar al visitante a patadas, e igual no tuvo ánimos para pensar en las consecuencias de ese acto [...]. Acabó confundándose a sí mismo, sumido en un desinterés total y se tendió de nuevo sobre la cama. Ya no soy parte de este mundo (p. 121-122).

De esta manera, entonces, se consuma el realismo desquiciado en ambos personajes:

—Tenía quince años —comenzó— y mis ilusiones eran como las de cualquier muchacho...

—Muchacha —corrigió Mandrake—. La oscuridad ayuda, pero ya te pedí que no rompieras el encanto.

—Como las de cualquier muchacha —Hércules asintió—. Con la agravante de ser demasiado hermosa, demasiado deseada —y sonrió veladamente, imaginándose sólido y de quince años.

—No exageres —dijo Mandrake descarando un poco más sus caricias, aunque ya quisiera Narcisa tener tus tetas.

La historia continuó con un padre que la sorteaba durante las ferias a dos pesos el boleto, en una rifa sin perdedores, porque a los desafortunados se les permitía espiar la suerte del ganador a través de los agujeros en una pared.

Mandrake se conectó totalmente a la fantasía y sólo extrañó un buen trago de alcohol para acabar de figurarse que en los brazos tenía una inmensa golosina.

En la casa de al lado, Barbarela escuchó unos bufidos peculiares y, aunque pegó la oreja a la pared, no pudo adivinar la realidad (p. 122-123).

Tal episodio en la novela hace que ambos personajes crucen la línea de la realidad para dar paso a una muestra del realismo desquiciado en la narración. Esta escena es uno de los ejemplos para comprobar la presente tesis. En los siguientes diálogos también se sostiene la afirmación de la aceptación de Hércules como puta:

—¿El oficio de puta incluye escuchar tus necesidades? —Preguntó Hércules, a punto de quedarse dormido (p. 135).

En su acostumbrado papel de hombre rudo jamás hubiera ofrecido una veladora ni a su propia madre. Soy una putilla (p. 162).

De esta misma manera, los demás lo consideran como puta. De ahí otra muestra del realismo desquiciado en la novela:

Natanael se conmovió de saberse requerido por Narcisa. Adoptó una pose juiciosa, frunciendo el ceño e inclinando la cabeza hacia la derecha.

—Dime, hija.

—Padre, no sé si sea por la forma como me educaron, pero, la verdad, me cuesta mucho vivir al lado de una de éstas —y señaló hacia Hércules.

—¿Qué le pasa a esta imbécil? —saltó Hércules.

—¿Y cómo te educaron, hija? — Natanael sonrió en su interior.

—Una hermana de mi papá era así, por eso nunca la invitaban a la casa. Decían que eso se pegaba como una enfermedad (p. 103-105).

Narcisa entonces, mira a Hércules como una puta. Ya para entonces, éste acepta ante todos su papel: «...Salió con sólo sus leonas negras y las marcas rojas de las tablas en la espalda. Como la gran puta que soy, se dijo mientras

saludaba a Barbarela con la mano» (p. 136). Ya que he sacado a la luz a Barbarela, puedo citar que ella también acepta la naturaleza de Hércules:

—Eso ya lo veremos —dijo Barbarela. Por lo pronto serás una putita jalacarretas (p. 156).

Más adelante en la novela, Barbarela descubre a Mandrake y a Hércules en su casa en una situación muy incómoda. Tal como la primera vez que estuvieron juntos:

[...] Al llegar a la puerta de Hércules la abrió con decisión y se metió sin anunciarse.

—¿Qué estás haciendo? —Preguntó Barbarela, horrorizada ante el panorama.

En vez de responder, Hércules se incorporó y se apresuró a ponerse sus leonas.

—¿Ya nadie sabe tocar una puerta?

—Pregunté que qué estabas haciendo —insistió Barbarela.

Mandrake se quedó inmóvil en la cama. En un principio se creyó el receptor de la pregunta, pero al cabo de un instante distinguió la mirada de Barbarela ametrallando a Hércules. Se arrebozó como pudo con su capa, se puso muy dignamente al sombrero, y salió sin decir nada.

—¿Qué parece que estoy haciendo? —respondió Hércules luego de un silencio intolerable, pues incluso las zancadas de Mandrake se habían apagado—. Tú cuidas a tus enfermos, el enano atiende su iglesia, Narcisa sale a afilar cuchillos. ¿Por qué no iba yo a ocuparme de mis cosas? (p. 200).

Como se deja apreciar, existe una «tercera» ocasión que Mandrake y Hércules ejercen los papeles de puta y cliente respectivamente. El hombre corpulento está convencido que todos han adoptado sus nuevos oficios, por tal motivo él mismo se dedica a lo «suyo». No obstante, Barbarela trata de desarmar el discurso de Hércules cuando afirma:

—Acaba de ponerte eso —gritó exasperada porque con las prisas Hércules no atinaba a meterse en sus leonas y en un instante ella había visto más de un hombre que en toda su vida. Luego agregó—: Yo no sé curar; de seguro se me van a morir mis pacientes; a Narcisa nadie le ha dado un cuchillo; el pobre enano jamás ha oficiado una misa. Tú eres el único que aceptaste de buena gana el juego de las papeletas.

—No es un juego —dijo Hércules cayendo en la cuenta de que quizás sí era un juego—. Además —comenzó a sentir vergüenza y quiso decir

algo para asegurarle a Barbarela que sólo lo había hecho con Mandrake—, me espantaste a mi único cliente (p. 200).

A pesar de la afirmación de Barbarela por mostrar que nadie tomó en cuenta su papel, en la presente tesis se desmentirá dicho diálogo, pues Hércules, Mandrake, la misma Barbarela y demás personajes que se verán más adelante, son consecuentes con sus nuevos oficios, incluida la mujer barbuda. Por otro lado, el papel de puta es el más sencillo de todos los que nombra Barbarela, pues no se necesita más que el cuerpo y la disposición para satisfacer al cliente, en este caso Mandrake.

Así es como transcurre el papel de prostituta en Santa María del Circo, cuya manera de ser llevado es quizás el más complejo y, al mismo tiempo, una de las pruebas más fehaciente del realismo desquiciado en la novela. Por último, cuando don Ernesto llega de nuevo a Santa María del circo (que fue una salvación para todos excepto para Hércules, Natanael, y Barbarela) le da la última estocada a la alteración de la realidad en la novela. De esa manera todo vuelve al orden inicial de las cosas, cuando eran cirqueros. El regreso al plano real se da cuando don Ernesto menciona el nombre verdadero de Santa María del Circo y entonces se derrumba la imagen de pertenencia por los habitantes:

Don Ernesto dio la orden de continuar la marcha. Miró a un lado y a otro y la visión de ese pueblo ruinoso le causó un escalofrío.

—Yo venía con la intención de dar algunas funciones —dijo—. En mi mapa dice muy claro que este lugar se llama Sierra Vieja, y está marcado con una estrella. Sólo los lugares importantes tienen estrella.

—Lo mismo pensé yo —dijo don Alejo con voz entrecortada—. Ahora se llama Santa María del Circo y sólo vivíamos nosotros (p. 281-282).

Ante la llegada de don Ernesto los únicos que se quedan asentados con el papel que les fue concedido por las papeletas son el cura y la puta. Aún con la llegada de la realidad, Hércules afirmó ante don Ernesto:

—Si no me quiere llevar como hombre fuerte —dijo Hércules con la voz quebrada—, puede llevarme como puta. (p. 285)

Más adelante, en la parte final del libro, Hércules añade:

—La puta y el cura—dijo Hércules—, bonito pueblo (p. 284).

El último párrafo del libro también conduce a lo que he afirmado líneas atrás ya que el enano se refiere a Hércules como una puta:

—Anda, putilla —ordenó el enano mientras cerraba el portón, mientras se cerraba ese gran hocico hambriento para tragárselos por siempre en su oscuridad de sepulcro—. Anda, putilla —repitió, vámonos al diablo (p. 288).

De esta manera se contempla el cambio de Hércules, el hombre fuerte del circo, hacia el oficio de puta, cuya personalidad la asumió por encima de todos y se convirtió en uno de los personajes más emblemáticos para demostrar el realismo desquiciado en la presente tesis. Hércules alteró a tal grado su realidad del elemento toscanuano que aún en el alba de la novela y aún de vuelta de ésta él continuó con su papel de puta.

4.4.3 Natanael

Debido a la posición que le brindó ser el cura, el Enano es uno de los personajes que se transforman junto al pueblo mismo; sin embargo, al principio de su nuevo oficio se encuentra un tanto escéptico (como todos). De ahí el siguiente pensamiento:

Aunque estaba satisfecho con su papeleta e incluso se consideró el más afortunado del pueblo, no le hacía rezar ni mucho menos poner en orden esa iglesia tan empolvada. Se incorporó y se preguntó si, como cura, tendría derecho de exigir a sus creyentes que vinieran a barrer, trapear y fregar (p. 101).

El escepticismo del Enano se terminó cuando los habitantes del pueblo van a la iglesia a confesarse y a orar por su vida, tal es el caso de Fléxor y Hércules. Ante ello, Natanael no puede sino recibirlos y aceptarlos con los nuevos oficios que practican:

—Ya estuvo bueno —dijo Narcisa y empujó a Fléxor hacia la puerta—. No te olvides asolear tu pierna, y ve a la iglesia para rogar por tu salud. [...]
—Aquí estoy —gritó Natanael desde el confesionario—. Ven a contarme tus pecados.
—No vine a eso —dijo Fléxor (p. 151).

Fléxor, en el papel del negro, y gracias a su rodilla lastimada, quiso rezar por su vida a manera de salvación. De tal forma que el personaje pensó más adelante: «Fléxor hubiera querido ver al cura invocando a un dios que lo librara de ese castigo, mas al atestiguar la impotencia tan absoluta de Natanael, terminó con la certeza que en ese lugar no había nadie para darle una mano con su rodilla» (p. 153).

Hércules, en cambio, sí toma el papel de puta para ser confesado por Natanael:

...en eso se oyeron unas pisadas retumbantes por toda la iglesia como golpes de martillo. Era Hércules, quien desde el atrio dijo:
—Tengo una gran idea.
—Detente ahí —voceó Natanael—. Una cosa es recibir negros y otra, muy diferente, abrir las puertas a damiselas como tú (p. 151-152).

En ambos diálogos que son sostenidos por Fléxor y Natanael así como éste con Hércules se deja apreciar el cura redentor que es el Enano. Su oficio lo toma al dedillo. Más adelante, él mismo se inventa sus sagradas escrituras y Hércules se toma en serio la confesión que le ofrece Natanael:

—Precisamente de eso se trata, padre —y al mencionar esa última palabra negó con la cabeza, se silenció unos segundos y recompuso su paciencia para continuar—. Me arrepiento de todo, padre; vengo por su perdón para así comenzar una nueva vida. [...]
—Lo siento, hija —el enano dijo lo primero que se le ocurrió—, pero escrito está en Efonías doce, catorce: “No habéredeis misericordia para la varona que su cuerpo ofrezca cual si fuese un trozo de pan” (p. 152).

En este sentido entonces, hasta el momento he determinado tres personajes que toman en cuenta a Natanael como Cura: Narcisa, Fléxor y Hércules. Aunque también se añaden más personajes de Santa María del Circo.

Natanael empieza la ardua tarea de llevar a gente a su iglesia pues los únicos que habían tocado la casa de dios habían sido Hércules y Fléxor:

Sudoroso, decepcionado y con la mano adolorida por un machucón del badajo, Natanael salió a predicar el funesto destino preparado para todos los que desdeñaron el llamado de su campana. Primero fue en busca de Fléxor, quien hasta ese momento había sido su único feligrés, pues de sobra sabía que los enfermos son los más fáciles de atemorizar con amenazas del más allá. Metió la cabeza por entre los barrotes de la ventana y comenzó:

—Quienes no hayan pisado mi iglesia tienen la disculpa de la ignorancia; mas tú, impío Fléxor, ya has probado las mieles de la fe... (p. 177)

Uno de los episodios con mayor carga del realismo desquiciado para Natanael es cuando Narcisa y Barbarela llevan a Fléxor para que el enano pueda hacer un milagro:

—Más valen tres ruegos —dijo Narcisa. [...]

Natanael extendió sus brazos y comenzó a rezar un avemaría; apenas iba en el *benedicta tu* cuando Fléxor abrió los ojos y clavó una mirada de odio en Narcisa. [...]

Con profundo rencor, Narcisa la observó marcharse y antes de cerrar la puerta le anunció:

—Ya verás cómo el enano tiene grandes poderes. Me va a hacer el milagro de entregarme a Fléxor sano y salvo.

Natanael se encogió de hombros y comenzó a perorar una serie de fórmulas en latín que recordaba de aquellos días de misa con su madre de la mano, sin saber su significado, pero fervoroso, pues las palabras de Narcisa creyó poseer en sus manos amorfas la milagrería suficiente para enderezar ese cuerpo (pp. 206-207).

Como se puede observar, Narcisa le encomienda el milagro de sanar a Fléxor por ser el cura del pueblo. Algo que no sucede, por supuesto, y Fléxor muere.

Como señalé con Hércules en párrafos anteriores, Natanael también aceptó en sí mismo el oficio de cura, tal como se dice en el siguiente monólogo interior que es ejecutado al momento de comerse al cerdo:

...Observo a mis discípulos devorando esa carne de cerdo con maneras de los más paganas; y sin embargo yo, que en varios días no he conocido bocado diferente de nueces y nopales, mantengo mi temple y evito la endemoniada tentación de bajar de aquí y unirme a la comilona,

porque mi jerarquía exige distancia entre ellos y yo, [...] y ahora también obispo de Santa María del Circo. Alabado sea yo. Apenas hoy no pude bendecir un cementerio, apenas hoy enterré a un hombre sin siquiera un padrenuestro; pero ahora mismo me vuelvo obispo y le informo que mañana daré mi primera misa, de pan y vino y altar e indultos y arrodíllense y *Dominus Vobiscum*, pese a recordar bien aquellos versículos del Levítico que usted tanto me recitaba [...] Ahora soy rey y obispo, y propongo el retorno de la realeza al dominio del mundo [...] (p. 246-247).

Tal como lo afirmé párrafos atrás, los monólogos que ejecutan los personajes sirven para comprender lo que sucedía en su mente ante el cambio del realismo desquiciado en *Santa María del Circo*. De esta forma Natanael tenía en claro que él era el cura del pueblo, de tal suerte que se sentía con el derecho de ser obispo de Santa María del Circo. El fragmento citado representa una prueba más del realismo desquiciado en la novela: la transformación que sufrió Natanael al cura del pueblo.

Hacia el declive del elemento toscaniano en la novela, el enano aún se resiste al cambio y hace todo lo posible por sostenerse como cura en el pueblo. La escena se da cuando don Alejo llega a la iglesia de Natanael para preguntarle acerca de su nombre como cirquero:

—Hace tiempo te pedí un nombre —dijo el viejo—. ¿Ya lo tienes?
El primer pensamiento de Natanael fue agredir al viejo; se veía débil, tembloroso, seguramente sí podría con él: de un empujón lo tiraría al suelo y ahí le daría una golpiza. A su iglesia podía venir cuantas veces quisiera, pero no como patrón o cirquero, sino como fiel o penitente. Nada de nombres ni de actos ni de hombres que se negaron a nacer. [...] Si retomaba el tema del nombre era porque de seguro la noche anterior, cuando todos estaban felices por compartir el marrano, se había tramado un plan; de seguro volverían a la carpa, a errar de pueblo en pueblo, ya no querían ser doctores ni afiladores ni militares ni nada (p. 263-264).

Al igual que Hércules, Natanael se mantuvo con su oficio aún cuando se aterriza la realidad en el metatexto con la llegada de don Ernesto ya que la esa misma mañana el enano aún se siente cura:

Se recostó en el piso de la iglesia junto al confesionario y señaló su pezón derecho [don Alejo]:

—Gózame —dijo.

Y aunque no reaccionó como don Alejo hubiera deseado, Natanael no desobedeció pues en verdad gozó al darle un puntapié en las costillas para luego saltar tan alto como pudo y aterrizar en el vientre del viejo.

—No se equivoque —dijo el enano—. Esta es la iglesia; el burdel lo maneja Hércules (p. 277).

Natanael, al final, es de los que se quedan en Santa María del Circo, junto a Barbarela y Hércules.

4.4.4 Barbarela, la mujer barbuda

Barbarela también se muestra como una prueba del realismo desquiciado en *Santa María del Circo*.

Al igual que los personajes que se han descrito párrafos atrás, Barbarela toma el papel del médico en el pueblo. Sólo «ejerce» ante la enfermedad de Fléxor y en una breve escena con el marrano de don Alejo. También ella está convencida de su profesión y es respetada hasta el colapso del realismo desquiciado con la llegada de don Ernesto.

Barbarela, a pesar de aceptar su oficio de Médico, siempre se encontró obsesionada por el papel de periodista, que le correspondió a Mágala. No obstante, aceptó de buena fe cuando fue elegida por el azar en la escena de las papeletas:

Barbarela avanzó contoneándose. Con la mano dentro del sombrero repasó las miradas de todos. Se estregó las barbas cuando vio el contenido del papel.

—Doctor —dijo satisfecha—, el médico del pueblo.

—Necesito una pomada para mi pierna —dijo Fléxor.

—¿Tengo que atender negros?

Natanael recordó el dolor de pecho del día anterior y se alegró de tener un médico a la mano (p. 92).

Como ya se leyó en el fragmento citado, Barbarela aceptó sin chistar el oficio. No como Hércules, Mandrake, Narcisa o el mismo Fléxor. Más adelante en la novela se dan algunos episodios donde ella ejerce su profesión:

Entonces retumbó un grito de alarma. Ambos reviraron instintivamente al campanario.

—Un médico —el grito se volvió coherente—, necesito un médico.

—Te hablan —dijo Hércules con sorna.

Barbarela distinguió la voz de Narcisa, estridente, inoportuna.

—Ya voy —dijo fastidiada [...]

—¿Qué pasa? —preguntó cuando al fin se paró frente a Narcisa [...]

—Es Fléxor —dijo Narcisa. Amaneció con fiebre y una rodilla de melón [...].

—Vamos a ver— dijo con firmeza. [...]

—Si apenas ayer tenía su rodilla de palo —dijo y volvió a cubrirla para no asquearse más.

—Eres la doctora —dijo Narcisa—. Se supone que no debes hacer comentarios tan pendejos.

Barbarela adoptó un aire pensativo. Su experiencia médica no iba más allá de sus propios resfriados y desórdenes menstruales; y evidentemente a Fléxor le hacía falta un remedio más efectivo que un té de tila o una bolsa de agua caliente sobre el vientre.

—Estamos ante un caso de rodilla inflamada —dijo con ganas de mostrarse lúcida, pero como Narcisa se quedó observándola con ojos punzantes y brazos cruzados, supo que no le estaba solicitando un diagnóstico, sino un remedio—. Llévalo a la fuente de Timoteo —dijo con total seguridad en sus palabras—. Debe sumergir la pierna por una hora. Luego déjalo en el sol hasta que seque bien. [...]

—Más tarde paso a ver cómo sigue el enfermo —acotó Barbarela (p. 139-141).

En el episodio citado, Barbarela siente la necesidad de dar un diagnóstico y un remedio para el enfermo. Sus conocimientos, obviamente, no son los de un médico, sin embargo, Narcisa y Fléxor confían en su remedio pues ella es la médica del pueblo. Aquí se demuestra entonces el realismo desquiciado en la novela.

Por otro lado, Barbarela es aceptada como médico por Mandake y don Alejo. De esta manera se acentúa el realismo desquiciado de la doctora:

—A mí no me corresponde eso —dijo con apatía—. No soy sino el terrateniente. La doctora es ella —señaló a Barbarela, que en ese momento salía de la casa de Narcisa.

Y aunque don Alejo no entendió de qué hablaba, fue hacia Barbarela para pedirle que salvara al marrano. Ella permaneció inmóvil, con el rostro absolutamente inexpresivo.

—Por favor.

—No puedo —dijo Barbarela—. Tengo a Fléxor moribundo; sería una imprudencia abandonarlo para hacerme cargo de un animal que comoquiera vamos a cocinar.

—Por favor —repitió don Alejo.

—Está bien —no se pudo resistir—. Vamos para allá (p. 192).

Aún don Alejo, que no fue sino salpicado por el realismo desquiciado, ya que no tuvo un papel fehaciente en Santa María del Circo, tal como sus habitantes, acepta el oficio de médico recreado por Barbarela. La mujer barbuda acepta su nueva profesión (así como lo hizo Hércules y el enano) por medio del siguiente pensamiento: «Se conformó diciéndose que no se convirtió en doctora por fuerza del azar, sino por un destino inevitable, porque lo más natural era que un médico tuviera barbas» (p. 192).

No obstante, la particularidad de Barbarela respecto a los personajes que he tratado con anterioridad (Hércules, Mandrake, Natanael) es que existe una acentuación, a manera de ancla con la realidad, por su vida anterior de cirquera. En todo momento Barbarela recuerda su vida como mujer Barbuda. La realidad de su pasado y el realismo desquiciado de la novela confluyen de la mano en este personaje. De esta manera se puede concluir que, a pesar que los demás la aceptaron con creces como el médico del pueblo, ella siempre tuvo un dejo de nostalgia por ser la mujer barbuda:

—Se ve mal —dijo.

Ya lo sé —reclamó don Alejo—, por eso te llamé.

Ella enunció una serie de preguntas que le parecieron adecuadas para un médico. ¿Ha estado comiendo bien? ¿Le ha subido la temperatura? ¿Cuántas horas durmió? ¿Cómo obra? ¿Tiene los ojos tristes? Y como respuesta don Alejo no hacía sino encogerse en hombros.

—Bueno —dijo Barbarela con la intención de largarse a donde fuera, muy lejos de cualquier enfermo enarcado con moquillo—, sólo espánteles las moscas y écheles agua caliente.

Se puso de pie agobiada, abatida, porque en su papel de doctora no le bastaban las barbas para recibir aplausos. Pensó en aquellos días de carpa con tal nostalgia que los sintió perdidos en el pasado y, sobre todo, inalcanzables en el futuro. Y echó la vista aun más atrás, y le

pareció preferible que la hubieran crucificado aquel Viernes Santo (p. 207-208).

En este sentido, entonces, Barbarela siempre mantuvo anclada la realidad y es la que menos se zambulle en el realismo desquiciado, al menos en contraste con otros personajes como Hércules, Natanael o Mágala, por ejemplo. El anclaje con el plano real se aprecia en el siguiente fragmento:

[...] La pierna se notaba muy enferma y Barbarela no estaba dispuesta a enfrentar la posibilidad de amputarla; ante renunciaría a su puesto de doctora, y si era necesario se iría del pueblo en busca de otro circo, pues se le ponía la carne de gallina sólo de imaginar el chirrido de un serrucho cortando hueso (p.141).

Como se puede notar entonces, Barbarela también es partícipe del realismo desquiciado en la novela, aunque no en la medida que los demás personajes (sobre todo internamente, ya que ella siempre tuvo presente la realidad del circo o el inminente regreso a él), la mujer barbuda es un buen ejemplo del realismo desquiciado que se dio con los habitantes de Santa María del Circo.

4.4.5 Mágala

Mágala es otro personaje en la novela que ejerce su oficio, el de periodista, e influye en la opinión de los habitantes de Santa María del Circo al momento de redactar sus boletines. La influencia ejercida por éstos son una prueba más del realismo desquiciado en la novela.

Ella acepta sin chistar su profesión y así se refiere ella con entusiasmo sobre el papel de periodista en el pueblo en su monólogo:

[...] Yo como periodista me puedo ocupar de las noticias diarias, algo ha de ocurrir, y a la vez puedo ir documentando nuestra historia; pedirle a Mandrake que me repita las palabras de la fundación, y ponerles fecha de hace trescientos años, endilgarle la fundación a un buen mozo español que luego terminó en la hoguera por judaizante (...) yo puedo convertirme en historiadora, por supuesto sin dejar mi oficio de periodista. De ese modo escribo para el cada día y para la posteridad. Suena bien, ¿no? Muchos años después de muerta, se podrá leer mi *Compendio de la verdadera historia de Santa María del Circo, desde su*

fundación hasta nuestra época. Estoy abierta a ideas ajenas, pero sólo publicaré aquello que me parezca conveniente, a mi gusto. Ahora entiendo por qué Barbarela quería mi oficio y por qué insistía en jactarse con el enano sobre su tío que escribía para *El País*. Empiezo a sentir mi importancia, el poder. Puedo acusar a Natanael de ser un cura cogelón; a Hércules de tener sífilis; a Narcisa de cargar en el vientre un hijo de don Alejo; a Mandrake de especular con las cosechas; no sé, cualquier tontería que se me ocurra (p. 107-108).

En el fragmento citado se puede observar la manera en que Mágala acepta, y de buenísima fe, su oficio como periodista. Más adelante en la novela declara sin chistar: «—Yo soy periodista —dijo Málaga.» (p. 143). El personaje crea, para ejercer su nuevo oficio, una gaceta donde trata de informar a todos sobre los acontecimientos en el pueblo; de esta forma todos empiezan a creer las cosas que se publican ahí:

Mágala sabía que la única forma de evadir cualquier responsabilidad con respecto a lo de don Alejo era denunciando los hechos en la prensa. Tomó la pluma de los autógrafos de Hércules, se hizo algunos volantes y, tal como se lo había propuesto, comenzó escribiendo «la carpa no era sino una gran burbuja a punto de reventar». Relató lo mejor que pudo su llegada, su extrañeza al hallar los catres vacíos [...]; a continuación describió a don Alejo, tendido a media pista en un estado aparente de muerte y “con un marrano que parecía succionarle el alma por la teta”. Luego disfrutó el reseñar el susto de Balo cuando don Alejo le apareció por la espalda, «echó un grito de señora horrorizada, como gritan los cobardes», y rematando: «en venganza del ridículo que le hizo pasar, vino a golpear salvajemente al pobre e indefenso anciano, y después lo amarró al mástil, abandonándolo ahí para que el tiempo, el hambre o la sed acabaran de matarlo como a un perro». No quiso que el primer ejemplar de su periódico pareciera un mero chisme, y de esta suerte incluyó una segunda nota, titulada «comerán zopilote!, en la cual referiría las ventajas de convertir esta ave en el plato típico de Santa María del Circo», e incluía una receta para prepararla con nuez y rebanadas de pera, aclarando que tenía regusto de codorniz. Escribió con letra muy pequeña, pues aun después de esas dos notas le sobraba espacio en la hoja. Tenía la intención de hacer cinco copias de su periódico, pero apenas terminada la primera, sintió los dedos rígidos y hasta creyó escuchar un crujido en las falanges. Ya sólo me falta un anuncio; necesito vivir de algo. Llenó el hueco con el aviso «Gran Circo Mantecón, diversión para chicos y grandes» junto al dibujo de un elefante feliz, y finalmente no le quedó sino escribir el nombre en la cabeza: La Gaceta del Circo, rematándolo con un subtítulo tomado del diario que circulaba en su tierra: «órgano del libre pensamiento». (p. 153-154)

A pesar de ser mentiras inventadas por Mágala, Barbarela y Narcisa son las primeras y únicas que creen todo cuanto leen en el boletín. La noticia que captura a todos es la posible muerte de don Alejo. Esto prueba la influencia del realismo desquiciado en los demás personajes:

—¿Es cierto esto? —preguntó.

Y Mágala, por interesarla más, respondió una pregunta que evidentemente no era la correcta. [...]

Barbarela se pasó los dedos entre las barbas mientras reflexionaba. Observó la estatua de piedra [...]. Barbarela se encogió de hombros sin ganas de tomar una decisión, pese a un escrúpulo rondando con el recuerdo de don Alejo al salvarla de ser crucificada y a la certeza de que la obligación del médico era, ante todo, salvar vidas [...]. (p. 156)

En el fragmento antes citado, Barbarela cree lo que dice el periódico y va en busca del cuerpo de don Alejo junto a Mágala y Hércules. Más adelante, La *Gaceta* de Santa María del Circo llega a manos de Narcisa, quien no puede sino llorar la pérdida de don alejo:

[...] Ella se puso a leer con indiferencia hasta atrapar una frase que le provocó un vuelco en el corazón: “con un marrano que parecía succionarle el alma por la teta”. La leyó varias veces, ignorando el resto de la nota y el asunto de los zopilotes. En un principio los ojos se le quebraron; luego recompuso el gesto y lo sustituyó por uno con visos de dureza y rencor. La carreta se perdía en el horizonte y Narcisa comprendió que definitivamente no iban en busca de comestibles. Sólo esperó que encontraran muerto a don Alejo porque, estaba segura, ella no tendría el valor para matarlo. (p. 157)

Narcisa, entonces, entra en el juego de la *Gaceta* al momento de creer muerto a don Alejo. Barbarela y Narcisa también creen en las líneas de dicho boletín. A diferencia de los demás quienes miran con desdén tales hechos. No obstante, para la segunda entrega de Mágala, las cosas cambian entre los habitantes de Santa María del Circo y más personajes reaccionan de manera favorable a lo que dice la gaceta. A continuación presento el ejemplo de la segunda entrega del periódico:

[...] No supo explicarse por qué estaba tan dispuesta a calumniar a Natanael cuando escribió frases como: «Se jactó de llevar el espíritu dinamitero en su sangre y confesó que, de contar con algunos

cartuchos, nos haría explotar a todos sin distinción de razas ni credos», simplemente se propuso saborear los placeres que le ofrecía su nueva capacidad de mentir con autoridad, sobre todo tratándose de afectar a un enano, quien seguramente no tendría las agallas de Balo para cobrarse la afrenta a golpes. Se tocó los labios, aún hinchados, y se propuso darle un beso más a Balo para hacer las paces. Escribió el titular: «Enano con sangre asesina» y dudó por un instante si debía cambiar la palabra «enano» por «cura». Se respondió que Natanael, aunque usara sotana, no dejaba de ser, ante todo, un enano y si no era bueno para un periódico meterse con el ejército, mucho menos con la iglesia. Una vez más, hacía falta otra noticia para justificar la edición y, luego de pensar un buen rato y descartar encabezados como: «Vuelve don Alejo» y «Apuñalan al marrano», y distinguió la noticia del momento en la inevitable muerte de Fléxor. «Yo he visto a dos hombres mostrar los mismos síntomas, y ambos terminaron muertos luego de muchos días de tormento. Sólo sorprende que a este muchacho las cosas le ocurran tan rápido. Quizás sea porque pertenece a otra especie, a una raza tan fuerte en el trabajo, tan débil en la enfermedad. » Casi cuando estaba por cerrar la edición, decidió incluir una tercera nota bajo el encabezado «Mareja roja», en la cual acusaba a Barbarela de meterse en la pileta de Timoteo «durante sus días impuros». Se tomó el tiempo para escribir seis copias, pues sólo a Natanael no le entregaría una, y bastaba un ejemplar para Narcisa y Fléxor. Sin embargo, cambió la segunda nota de *La Gaceta del Circo* que deslizaría bajo la puerta de Narcisa. El encabezado rezaba: «Vivirá» y describía la enfermedad de Fléxor como un mal «doloroso y dramático que no pone la vida en riesgo, sino todo lo contrario, pues al sanar, el cuerpo queda más fuerte y la mente con mayor lucidez» (p. 196-198).

La redacción de las dos gacetas por Mágala sirve para ejemplificar el realismo desquiciado que permea a ese personaje ya que adopta su papel de periodista y lo lleva hasta las últimas consecuencias al difamar a los demás e inventarles «noticias falsas». De esta manera se deja ver y sentir la alteración de la realidad.

Así es como se demuestra la presencia del realismo desquiciado en el libro cuando es aceptada la noticia que Fléxor se salvará:

Por debajo de la puerta entró una hoja de papel. Narcisa la recogió de inmediato y se puso a leerla con avidez.

—Bendito sea Dios —dijo poniéndose la mano derecha en el pecho—. Fléxor se va a salvar; sólo tiene un mal doloroso y dramático que no

pone la vida en riesgo, sino todo lo contrario, pues al sanar, el cuerpo queda más fuerte y la mente con mayor lucidez (p. 207).

Narcisa creyó, en primera instancia lo que leyó en el periódico, de ahí su tranquilidad. No obstante, más adelante, cuando se consumó la muerte de Fléxor entonces perdió la credibilidad en la *Gaceta*. Balo, por el contrario (y como esta vez no lo había sido el personaje difamado, tal como la primera vez en la gaceta), aceptó el contenido del periódico:

—En la mina —interrumpió Mágala con una sonrisa.

—Es verdad —dijo Balo—. Lo leí en el periódico.

—Quizás —dijo Natanael sin fuerzas para remar contra corriente—. Pero también tuve un pariente presidente.

—La *Gaceta del Circo* miente —dijo Narcisa con desprecio—. Decía que la enfermedad de Fléxor no era mortal.

—Qué extraño —comentó Balo—. Yo leí todo lo contrario (p. 216-217).

De esta manera entonces, el personaje de Mágala entra en las características de los personajes que son influenciados por el realismo desquiciado en *Santa María del Circo*.

4.3.6.1 Fléxor, Narcisa y don Alejo

Fléxor y Narisa viven una especie de relación «madre-hijo» en Santa María del Circo. El hecho que vivan juntos define el porqué trataré a ellos dos en este apartado y, más adelante la relación que existe entre Narcisa y don Alejo. El primero del que hablaré será de Fléxor. En primera instancia, tal como en los personajes que se han tratado hasta el momento, el niño es una muestra del realismo desquiciado al aceptar su papel de negro dentro del pueblo. Asimismo, los inquilinos del pueblo aceptan su condición.

Desde el momento en que fue elegida la papeleta para el oficio de Fléxor ya existe una aceptación por la imagen del negro en el pueblo:

[...] Índice y pulgar tomaron su destino.

—Negro.

—¿Cómo es eso? —preguntó Mágala.

—Es muy sano que en toda sociedad haya negros —explicó Balo—, si no, ¿quién se va a encargar de limpiar las letrinas y todas esas cosas que nadie quiere hacer?

—Claro —agregó Mandrake—. No es posible vivir en un lugar donde todos seamos iguales.

—Yo limpio mi excusado —protestó Hércules—. No necesito que un negro le meta mano.

—Hasta podemos echarle la culpa de un muerto —agregó Natanael.

—Dios mío —dijo Narcisa—, tengo un hijo negro (p. 91).

A diferencia de otros personajes más activos como Hércules, Mágala o Barbarela, por ejemplo, Fléxor no aparece de manera recurrente en la novela. Tampoco se lee mucho acerca de su condición; no obstante, éste acepta su papel de negro tal como se afirma en el siguiente fragmento:

[...]Fléxor fue el único que nos representó en la plaza. Había pasado la tarde barriando los zaguanes de las casas con unas ramas secas a manera de escoba; le resultó excesivamente cansado ser negro, sobre todo porque su pierna no funcionaba como debía. Por eso se metió desde temprano en la casa que compartía con Narcisa y comenzó a roncar en menos de un minuto, sin percatarse del olor y color malsano que tomaba su rodilla (p. 103).

Además de esto que acabo de citar también cabe decir que Fléxor acepta su condición y papel de negro en el pueblo cuando en su monólogo sus palabras defienden a los de su «raza»:

—Pablo Fanque fue un gran empresario de circo; y era negro. De hecho fue el primero de mi raza en regentear uno. No me preocupa mi color, sino la hora [...] (p. 203).

Fléxor, entonces, acepta su naturaleza elegida a raíz de sacar la papeleta con el oficio de negro. Los demás habitantes también ven a Fléxor a manera de negro y lo consideran como el «último» en la cadena social de Santa María del Circo. La prueba de ello son los siguientes diálogos y escenas:

—Doctor —dijo satisfecha—, el médico del pueblo.

—Necesito una pomada para mi pierna —dijo Fléxor.

—¿Tengo que atender negros? (p. 92).

—Espérame —Barbarela hizo una seña juntando las yemas del pulgar e índice—. Voy a visitar a un paciente.

—El negro puede esperar —dijo Mágala. Tienes que leer esto (155).

Le tuvieron muy sin cuidado las protestas de Hércules, a quien oyó decir que Fléxor envenenaría el agua si metía la pata, mitad por infecto y mitad por negro (p. 141).

—Sí —continuó Mandrake—, para doblarse como haces tú se necesita no tener nada ahí —señaló la verija ceñida por el leotardo y, al notar el escaso promontorio, agregó—. Me habían contado que los negros eran otra cosa (p. 151).

—Detente ahí —voceó Natanael—. Una cosa es recibir negros y otra, muy diferente, abrir las puertas a damiselas como tú (p. 151-152).

Hoy no cuentes con el negro —Narcisa le entregó a Mandrake algunas semillas (p. 163).

—Los de su raza —explicó Barbarela— están hechos para aguantar el dolor (p. 182).

Como se puede apreciar en los diálogos citados, el papel del negro es el único que es aceptado sin chistar por todos en el pueblo. No existe alguien que vaya en contra de dicho oficio, de manera que se convierte en una prueba del realismo desquiciado en *Santa María del Circo*.

Narcisa es el personaje que nunca ejerce su profesión y al mismo tiempo es la más cercana a la realidad. Dicho en otras palabras, no existe una transformación palpable respecto a su oficio, pero sí se zambulle en el realismo desquiciado al momento de adoptar y aceptar los nuevos roles de los inquilinos en Santa María del Circo.

El trabajo de afiladora se remite únicamente a dos o tres referencias en toda la novela. Todos consideran inútil que haya un afilador en el pueblo, pero el argumento de Fléxor, quien fue el que escribió la papeleta con dicho oficio, es sarcástico y contundente:

Narcisa tomó su papel y, sin abrirlo, se lo entregó a Mandrake.

—Me da lo mismo —dijo—. Al cabo no sé hacer nada.

—Afilador —leyó Mandrake y luego agregó—: Qué pendejada, ¿de qué nos sirve un afilador?

—Por la calle donde yo vivía —dijo Fléxor—, pasaba el afilador, el ropavejero y el vendedor de camotes. [...]
Son los tres oficios que más encanto le dan a un pueblo, porque el afilador toca una zampoña, el ropavejero toca campanillas y el camotero hace sonar un pito de vapor, casi como de ferrocarril (p. 92).

Más adelante en la novela, Narcisa se hace partícipe de su oficio; no obstante, es la única vez que se le ve protagonizando el papel de afiladora:

—¿Qué quieres? —preguntó Balo con los ojos engarruñados.
—Cuchillos que afilar... tijeras que reparar...
—No jodas —dijo él y cerró la puerta con una patada.
Ella se pasó a la casa de al lado. No hubo necesidad de tocar porque Mágala estaba asomada por la ventana.
—Cuchillos que afilar [...] (p. 164).

En realidad, el papel de Narcisa cuando altera su realidad sólo se desempeña al momento de estar de acuerdo en el nuevo orden de las cosas y cuando reconoce a todos con sus respectivos oficios. Además de ello, la prueba más fiel del realismo desquiciado es al sentirse rechazada y reemplazada por el marrano. Como se verá más adelante, el realismo desquiciado también impregna a don Alejo, aunque no de la misma forma que los demás personajes; es decir, no con el cambio de papel y oficio dentro del pueblo sino que el dueño del circo utiliza al marrano a manera de amante y sustituye a Narcisa con el cerdo. De ahí que ésta declare que don Alejo la haya cambiado por el cerdo cuando leyó el primer número de la *Gaceta* publicada por Mágala:

—Me cambió por un marrano —dijo al fin entre sollozos.
—No me vengas con esas estupideces —dijo molesto—. Don Alejo se llevó la peor parte del circo por quedarse contigo, todos lo sabemos, y ahora me sales con que te cambió por ese animal —y señaló hacia el marrano, todavía atado al árbol y cansado de darle tirones a la cuerda.
—Él se quedó con la carpa —explicó Narcisa.
—La carpa le vale madres. Se quedó contigo.
Ella negó con la cabeza. Aún le retumbaban las palabras del periódico que describían al animal succionando el alma por una teta. La derecha, se dijo, ¿cuál otra?, y comenzó a alejarse de Balo, no sin antes insistir:
—Se quedó con el marrano, no conmigo (p. 158-159).

Tal idea de sustitución de Narcisa por el Marrano, como pareja de don Alejo, la llevó a tratar de matar al cerdo en la escena donde le arroja una serie de dagas:

Narcisa abrió el cajón de Mandrake y no hubo de hurgar mucho para descubrir el estuche de laca negra. Ahí estaban las ocho dagas y una cajetilla de cerillos. Sacudió las dagas y una cajetilla de cerillos. Sacudió las dagas una por una y eligió tres; según el gorgoteo identificó los mangos con más petróleo. Aunque nunca había lanzado una daga, las vio venir tantas veces que estaba segura de haber desarrollado la habilidad y puntería necesarias. Localizó el pabito de cada mango y los encendió con un solo fósforo. El marrano olió las intenciones de esa mujer que se acercaba con una sonrisa cínica y se echó a chillar y jaló desesperadamente la cuerda. Don Alejo, en medio de su sueño, alcanzó a escuchar el chillido y se dirigió como pudo a la ventana, para darse cuenta de lo que estaba por ocurrir. [...]

Narcisa tomó de la hoja la primera daga y la arrojó con todas sus fuerzas hacia el frenético animal. El tiro salió descompuesto. La daga golpeó el suelo y se alejó entre brincos como una tea inofensiva. [...]

También hubiera fallado el segundo tiro a no ser porque el marrano se movió tanto que terminó por atravesarse en el camino de la daga. Ésta se clavó en el lomo con un sonido hueco, inmediatamente superada por el lamento del animal, y el de don Alejo. [...]

De un tirón don Alejo le extrajo al marrano la daga encendida. Se maravilló de encontrarla tan profundamente clavada y supuso que sólo el rencor le pudo dar a Narcisa tanta fuerza y puntería [...] (p. 165-167).

En dicha escena queda comprobado el realismo desquiciado pues Narcisa desea matar al marrano en venganza por sentirse sustituida. De esta manera, la alteración de la realidad se da en el punto en que Narcisa aceptó que don Alejo la cambió por el marrano y en el momento que le disparó las dagas para darle muerte al cerdo.

Ya con este antecedente se puede hablar sobre don Alejo porque, si bien él nunca recibió ningún papel en el pueblo, sí es influenciado por el realismo desquiciado en la novela. No en el sentido de sujetarse a un nuevo papel dentro del pueblo sino que se trata de algo más sencillo: el personaje sustituye el papel del amante por el de su marrano. Tanto se lo cree que existe una escena donde se describe un breve evento sexual entre los dos:

—Come, bonito.

No supo por qué había utilizado una frase cariñosa, pero ya encaminado, abrazó al marrano sin objetar su olor, y se desabotonó la camisa.

—Anda, muchacho —dijo—. Gózame (p. 79).

En el párrafo antes citado se muestra el deseo de don Alejo por sustituir a la amante por el puerco. El cerdo no da muestras de respuesta sino hasta páginas más adelante, cuando el narrador describe la escena donde los esfuerzos de don Alejo dan fruto y por fin existe un acercamiento de índole sexual entre el marrano y su dueño:

A sabiendas de que el animal debía estar hambriento y sediento con tanta vuelta, se descamisó y se exprimió una naranja en el pecho, poniendo mayor énfasis a la altura de la tetilla derecha. Dejó que el jugo se secase y aplicó una capa más y lo volvió a hacer hasta completar ocho capas. Luego colocó dos cirios encendidos en la pista y se recostó entre ellos. Con una navaja rajó el borde del pezón, de suerte que brotara un poco de sangre, y se armó de paciencia, dispuesto a esperar cuanto fuera necesario.

No tardó el marrano en sentir curiosidad por el cuerpo tendido en el suelo; se acercó y de inmediato percibió un olor comestible invitándolo a lamer el pecho del viejo. La naranja le hacía excretar saliva, y antes que un animal sediento parecía uno rabioso. Cuando al fin dio con el pezón, don Alejo exhaló un gemido largo y sonoro y tensó todo el cuerpo. Al marrano pareció agradarle el regusto a sangre se solazaba en sus lengüeteos con la mayor pasión que había experimentado en su vida, pues no había conocido hembra y jamás le apasionó su salto a la pileta. Cuando amainaba el sabor, el animal perdía interés y abandonaba su faena para reanudar las vueltas alrededor de la pista, sólo mientras el pezón dejaba escurrir un poco más de sangre. Entonces volvía junto a don Alejo y reactivaba su lengua con fruición.

Don Alejo entraba en éxtasis, gritaba y maldecía a Narcisa, pataleaba y al cabo de un rato se desvanecía, con los ojos volcados, totalmente en blanco, y cualquiera que lo viera pensaría que estaba muerto (p. 131).

En dicha escena se consuma el realismo desquiciado. Aunque don Alejo no se circunscribe a los demás habitantes ni adquiere un nuevo oficio dentro del pueblo, es claro que transforma su realidad, de tal manera que Narcisa misma llega a declarar que don Alejo la cambió por el marrano y, por último, él mismo acepta la condición de pareja entre él y el cerdo cuando declara:

No estoy desvariando —dijo—. Nada hay de malo en que un hombre le hable a su pareja muerta. Tú y yo lo fuimos, aunque por poco tiempo; muy diferente a lo que fuimos Ernesto y yo; más parecido a lo que fuimos Narcisa y yo, pero pareja al fin.

Con la agitación de quien desviste a su amada en el lecho, don alejo le quitó al marrano el traje de vellorín [...].

Se inclinó y lo besó con suavidad en la boca, muy angustiado, porque cada vez eran más las moscas revoloteando a su alrededor [...] (p. 231).

Este personaje es del que menos se hace mención una vez adoptados los nuevos oficios dentro del pueblo. Por tal motivo, su aceptación como amante del cerdo sólo se basa en su propia concepción como don Alejo, en el marrano y en Narcisa quien, como ya se mencionó, trató de matar al animal por saberse superada por el mismo.

4.4.7 Balo

El último de los personajes, pero no por ello el menos importante de todos los que se han presentado hasta el momento, es Balo. El oficio elegido para el hombre bala es el de militar. Este es uno de los personajes que más se meten en su papel elegido al azar, ya que desde el inicio lo aceptó sin poner ninguna objeción:

Cuando Balo leyó su boleta, los ojos le brillaron llenos de entusiasmo y corrió hacia su cañón para abrazarlo.

—Soy un militar —exclamó.

—¿Y eso de qué nos sirve?

—A nosotros de nada —dijo Narcisa—, pero mira qué contento está el pobre idiota. (p. 92)

El siguiente diálogo muestra la manera en que Balo acepta su nuevo papel de militar, tal como los personajes de los que se ha hablado hasta este punto de la presente tesis:

Balo volteó a un lado y a otro, como si vigilara algo. De inmediato se volvió consciente de su actitud y adoptó una posición formal. A veces se traicionaba al comportarse como un cabo de guardia; en otras ocasiones se echaba sobre una banca sin otro deseo que poseer unas botas negras y un montón de soldados para darles órdenes; el resto de su

tiempo lo invertía junto a su cañón, dándole lustre y cuidado que nadie lo tocara. En el fondo, se dijo, tengo vocación de artillero. (p. 102)

En el fragmento citado se puede observar claramente la aceptación y los deseos de Balo por la comodidad de saberse militar. Así como lo señaló su papeleta. De esta manera, el personaje refuerza su oficio como soldado en diversos puntos de la novela. De ahí se sustenta el realismo desquiciado recreado con Balo:

Por medio de palabras vacilantes, Balo le explicó que no era sino un acto de camaradería, una tradición militar para asegurarse del buen fin de su empresa [...]. (p. 113)

—Cállate. Los militares no tenemos obligación de informar a nadie. (p. 143)

—Este es trabajo para un militar —exclamó Balo con el pecho erguido—. [...] (p. 221)

De esta forma se comprueba cómo Balo acepta su papel de militar en el pueblo y se encuentra marcado por el realismo desquiciado. No obstante, no existe una muestra contundente de que los demás personajes aceptan el oficio de militar, salvo Mágala cuando escribe la primer *Gaceta*. También acaso Mandrake. A pesar de ello, se deja claro con los fragmentos seleccionados el realismo desquiciado en Balo, tal como en los demás habitantes de Santa María del Circo.

El primer aspecto que se puede apreciar en la novela del realismo desquiciado es la adopción y la creación del pueblo que en la mente de los personajes se llama *Santa María del Circo*. De aquel sentimiento por independencia y de pertenencia por el pueblo nace la segunda y más sólida prueba del realismo desquiciado ya que éste se basa en la locura de los personajes por aceptar y llevar a cabo los oficios y profesiones que fueron sorteados. A raíz de tal suceso, su perspectiva cambia y su personalidad es cambiada por su nuevo papel dentro del pueblo. Gracias a esto todos tienen la certeza de contar con un médico como Barbarela, pues ante todos ella es una doctora; o como Mandrake que solicitaba el oficio de puta por parte de Hércules; o Fléxor que necesitaba un milagro del cura; o Mágala que busca la noticia para redactar su *Gaceta*, entre otros ejemplos.

De esta manera, entonces, se puede concluir que la confluencia de personajes, la creación, aceptación y adopción de Sierra Vieja cuyo resultado fue la transformación a Santa María del Circo, así como el cambio mismo de los personajes a lo largo de la novela prueban de manera contundente el realismo desquiciado en *Santa María del Circo*.

5. CONCLUSIONES

Se ha demostrado, a lo largo de la presente tesis, la existencia de un elemento que se enmarca tres novelas de David Toscana. Éste fue nombrado por él mismo como realismo desquiciado, cuyas características han sido expuestas a fondo en los capítulos «2. El realismo desquiciado en *Duelo por Miguel Pruneda*», «3. El realismo desquiciado en *El ejército iluminado*» y «4. El realismo desquiciado en *Santa María del Circo*». De ahí concluyo que existe una muestra palpable de la alteración de la realidad en estos tres libros y, sobre todo, en *Santa María del Circo* por la afluencia de personajes, así como por el cambio de realidades entre ellos y el espacio mismo donde se desarrolla la historia.

Se comprobó también que el realismo desquiciado es un rasgo mostrado en el corpus de la tesis y es este elemento el que hace posible las situaciones más inverosímiles en la narrativa toscana.

El realismo desquiciado logra romper la tradición latinoamericana del realismo mágico, que, a su vez, era algo que perseguía el autor desde el principio, pues su elemento se opone a los episodios magicorrealistas gracias a la aceptación de la realidad alterada por parte de los personajes, en contraste con el realismo mágico, donde la fantasía y la magia juegan un papel fundamental en la prosa; en ese sentido, el realismo desquiciado se basa en la alteración y aceptación de la realidad misma.

De esta manera, entonces, retomaré los puntos que enumeré en el primer capítulo para complementarlos con ejemplos exactos, extraídos del presente trabajo y concluir con la comprobación de la existencia de un elemento palpable en tres novelas de David Toscana:

1. Alteración del plano real dentro de la ficcionalidad literaria por parte de los personajes, así como la aceptación de esta transformación, tal como se aprecia en todas las páginas de la presente tesis.

- a. Como en *Duelo por Miguel Pruneda* cuando crea la historia de Irenita, o la misma historia de su muerte. Miguel Pruneda acepta como la realidad su misma realidad inventada. Del hueso encontrado en el cementerio hace una historia alterna para recrear a una niña de la cual se siente inclusive más cerca que con su esposa.
- b. En el *Ejército Iluminado* cuando los personajes deciden ser soldados para recuperar el territorio perdido por México. Bajo la influencia de Matus, los iluminados creen pertenecer a la milicia mexicana y están dispuestos a dar la vida para devolverle la honra —y el territorio— al pueblo mexicano. Ellos recrean y aceptan su realidad así como su destino. Aún en el episodio de El Álamo —tal como se afirma en la presente tesis— es donde ellos aceptan los elementos desquiciadorrealistas y participan en una batalla.
- c. Cuando en *Santa María del Circo* los habitantes del lugar proponen adueñarse de él y cambiar todo el orden mismo, hasta el orden mismo del pueblo. De cirqueros pasan a un cura, una prostituta, una periodista, un militar... Ellos asumen su nuevo papel para dar pie a las situaciones más significativas en la novela. Basta recordar a Hércules y Mandrake como puta y cliente: los dos ejecutaron su papel a la perfección; pero, sobre todo, aceptaron su realidad alterna.

2. Rompe con la razón y la verosimilitud.

- a. En *Duelo por Miguel Pruneda* cuando el protagonista se enamora a partir de un hueso que encontró en el cementerio, pues las convenciones con la verdad en el plano ficcional de la novela permiten descubrir un halo de inverosimilitud pues, ¿verdaderamente alguien puede enamorarse de un hueso hallado y personificado en un camposanto? Sólo en el libro de Toscana.

- b. En *Santa María del Circo* cuando aceptan cabalmente sus nuevos oficios en el pueblo y, por encima de todos, Hércules efectuando el papel de la prostituta. En este sentido, resulta inverosímil —aunque no imposible, por supuesto— el hecho mismo de asumirse como puta y volcarse en esa realidad alterna para no espantar a su «único cliente».
3. Existe un regreso abrupto a la realidad.
- a. En *El Ejército iluminado* cuando los iluminados son capturados por el ejército mexicano y chocan de lleno con la realidad misma de nuevo. Aún con la realidad encima, los niños creen que se tratan de enemigos gringos que los capturaron, cuyo resultado es que, al final, gana la realidad en contra de la realidad alterada y todos regresan derrotados a casa.
 - b. En *Santa María del Circo* cuando llega don Ernesto al pueblo y todos se topan con la realidad de nueva cuenta. Los nuevos oficios fueron abandonados de pronto por los habitantes del pueblo para regresar a su antigua realidad por encima del realismo desquiciado. Sólo dos personajes se mantienen en el elemento toscaniano, el cura y la puta.
4. Los personajes alteran todo lo que los rodea, tal como el espacio físico.
- a. En el caso de *El Ejército Iluminado* cuando se transforma el rancho del municipio de Anáhuac en El Álamo o el arroyo Camarón en el río Bravo. Los niños del ejército creen, y asumen, el hecho de que cruzaron la frontera y que combaten por su pueblo en la región donde se desarrolló la batalla siglo y medio antes.
 - b. En el caso de *Santa María del Circo*, cuando se cambia Sierra Vieja por el pueblo de Santa María del Circo. Al nombrar el pueblo

recién fundados ellos aceptan su realidad alterna, lo que permite incurrir a los personajes en el realismo desquiciado.

Enumerar estas características, con sus ejemplos clave señalados en esta tesis, me permitieron demostrar la existencia del realismo desquiciado como un elemento inherente en la escritura de David Toscana puesta en tres novelas del autor. Los episodios analizados a partir del concepto nombrado por él mismo, y definido en el capítulo 1, permiten desenmascarar un elemento presente en la literatura mexicana contemporánea hecha por uno de los escritores de la llamada Narrativa del Norte. Esto da como resultado la comprobación de la existencia palpable en las tres novelas previamente analizadas.

6. BIBLIOGRAFÍA

Libros de David Toscana

- TOSCANA, DAVID. *Las Bicicletas*. Fondo Editorial Tierra Adentro, México DF, 1992.
- _____. *Lontananza*. Editorial Sudamericana. México DF, 2003.
- _____. *Duelo por Miguel Pruneda*. Plaza & Janés, México DF, 2002.
- _____. *Santa María del Circo*. Random House Mondadori, Debolsillo. México DF, 2004.
- _____. *El último lector*. Random House Mondadori, México 2004.
- _____. *El Ejército Iluminado*. Tusquets Editores. México DF, 2006.

Bibliohemerografía consultada:

- ARISTÓTELES. *Poética*. Losada, Buenos Aires, 2002.
- ANTEBI, SUSAN, «Jewishness in David Toscana's Santa María del Circo and Mario Vargas Llosa's El hablador» en *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese*, vol. 88, no. 2, mayo 2005pp. 267-77.
- BAJTIN, M. M. *Teoría y estética de la novela*. Taurus, Madrid, 1989.
- BACHELARD, GASTÓN. *La poética de la ensoñación*. FCE, México DF, 1982.
- _____. *La poética del espacio*, traducción de Ernestina de Champourcin, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.
- CULLER, JONATHAN, «La narración», *Breve introducción a la teoría literaria*, traducción de Gonzalo García, Crítica, Barcelona, 2004.
- BAL, MIEKE. *Una introducción a la narratología*. Cátedra, Madrid, 1985.
- BARTHES, ROLAND. *Crítica y verdad*. Siglo XXI, 11ª. Edición, 1994, México DF.
- _____. *Análisis estructural del relato*. Premia editora, México DF, 1982.
- BOOTH, WAYNE. *La retórica de la ficción*. A. Bosch. Barcelona. 1978.
- BOTTON BURLÁ, FLORA. *Los juegos fantásticos*. UNAM, México, 1983.
- BELEVEN, HARRY. *Teoría de lo fantástico*. Anagrama, Madrid, 1992.
- BREWER, ROLF. *La realidad Inventada*. Gedisa, Barcelona, 1990.
- BRESCIA, PABLO. *¿Dónde (des)integrarse? Las respuestas de David Toscana y de Eduardo [Antonio] Parra*. Universidad Nacional Autónoma de México, México DF, 2006.
- DOMINGUEZ CAPARRÓS, JOSÉ. *Teoría de la Literatura*. Ed. Centro de estudios Ramón Areces, S.A. Madrid, s/a.
- GARRIDO GALLARDO, MIGUEL A (comp). *Teoría de los géneros literarios*. Arco/libros, Madrid, 1988.
- GARCÍA BERRIO, ANTONIO y Javier Huerta. *Los Géneros Literarios: Sistema e historia*. Cátedra, Madrid, 1999.
- GARCÍA BERRIO, ANTONIO. *Teoría de la literatura*. Cátedra 2ª. Edición, España, 1994.

- GASPAR, CATALINA, "Metaficción postmoderna y debate académico: algunas reflexiones" en *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, no. 23, enero-junio 2001, pp. 7-16.
- GENETTE, GERARD. *Figuras III*. Lumen, Barcelona, 1989.
- KLINKENBERG, JEAN-MARIE. *Retórica general*. Paidós, Barcelona, 1987.
- LEAL, LUIS, «El realismo mágico en la literatura hispanoamericano», *Cuadernos Americanos*, CLII, no. 4, 1967, pp. 230-235.
- LEE A., DANIEL, «Norteano Imaginary Spaces: A Typology of the Fictional Towns of Guillermo Arriaga, David Toscana, and Alfredo Espinosa» en *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese*, vol. 88, no. 2, may 2005, pp. 257-66.
- LUKÁCS, GEORG. *Problemas del realismo*. FCE, México DF, 1966.
- MALRIEUL, PHILIPPE. *La construcción de lo imaginario*. Guadarrama, Madrid, 1971.
- MARTÍNEZ-Bonati, Félix, "El acto de escribir ficciones", *Dispositio*, volumen III, números 7-8, Universidad de Michigan, Michigan, 1978, p. 137-144.
- PARRA, EDUARDO ANTONIO, «Estación Tula. Los fantasmas como reflejo de lo humano» en *Fronteras*, vol. 2, 1996, p. X-XXV.
- PIMENTEL, LUZ AURORA. *El relato en perspectiva*. Siglo XXI-UNAM, México, DF, 1998.
- _____. «Visión autoral/visión figural: una mirada desde la narratología y fenomenología», *Acta poetica*, número 27-1, IIFL-UNAM, México, 2006, p. 245-271.
- _____. «Sobre el relato. Algunas consideraciones», *Antología de textos literarios en inglés*, Emilia Rébora Tognó (coordinadora general), FF y L-UNAM, México, 2007, p. 15-36.
- RAMÍREZ, LUIS ENRIQUE, «Entrevista con David Toscana» en *Fronteras* vol. 2, 1996, p. IX-XI.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, FRANCISCO JAVIER. *Ficción y géneros literarios*. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1995.
- RODRÍGUEZ LOZANO, MIGUEL G. *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*. Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León. Nuevo León, 2002.
- SCHAEFFER, JEAN-MARIE. *¿Por qué la ficción?* Lengua de Trapo, Madrid, 2002.
- SANTOS GUEVARA, CRISEIDA «La narrativa de David Toscana en Estación Tula», en *Revista de humanidades: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM)*, no. 105, 2003, pp. 121-128.
- SASTRE, ALFONSO. *Anatomía del Realismo*. Seix Barral. Biblioteca Breve, 2ª Edición 1994, México DF.
- SOSNOWSKI, SAÚL, comp. *Lectura crítica de la literatura americana: vanguardias y tomas de posesión*. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1997.
- SULLÁ, ERIC, ed. *Teoría de la Novela. Antología de textos del siglo XX*. Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1996.
- TABUENCA CÓRDOBA, SOCORRO, «Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras» en *Frontera Norte*, julio-diciembre 1997. p. 92.
- TORRES, VICENTE FRANCISCO. *Esta narrativa mexicana*. Ensayos y Entrevistas. México, UAM, 2007.
- VALDÉS MANRÍQUEZ, HUGO, «David Toscana la escritura incontenible» en *Tierra Adentro* no. 81, 1996, p. 14-19.

VILLANUEVA, DARÍO. *Teorías del Realismo Literario*. Biblioteca nueva. Madrid, 2004.

VICTORIO, JUAN, trad. *Retórica general*. Paidós, Barcelona, 1987.

Sitios de Internet

ITESO, *Algunos comentarios sobre su obra*, 2004,
<http://cultura.iteso.mx/aula/06b/aula3.html> (Consulta: 1 mayo 2008).

CLARÍN, *La estética del realismo desquiciado*, 2002,
<http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2002/12/14/u-00801.htm> (Consulta: 9 septiembre 2007).

CORDEU Mora, *La muerte divaga en la última novela de David Toscana*, 2002,
http://www.diarioc.com.ar/inf_general/id/13289 (Consulta: 09 septiembre 2007).

ESCALONA ZERPA, MARTHA, *América, los sonidos de Babel*, s/a,
<http://www.caiman.de/mexico/babel/babeldt.shtml> (Consulta: 9 septiembre 2007).

BOSCO MERCEDES, MARTHA. *En la Narrativa de David Toscana vive la alegoría y la crítica social*, s/a,
<http://www.ucol.mx/docencia/facultades/falcom/cedeluc/14.pdf> (Consulta: 9 septiembre 2007).