



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO**



**LICENCIATURA EN LETRAS LATINOAMERICANAS**

**TESIS**

**Mariana como representación del espacio en *Las batallas en el desierto*  
de José Emilio Pacheco. Análisis narratológico.**

Para obtener el título de:

**Licenciada en Letras Latinoamericanas**

Presenta:

**Julieta Osmara Tamayo Rocha**

Asesora:

**Mtra. América Bobadilla Puerta**

**Toluca, Estado de México, 2023**

## Índice

Introducción.....	3
Capítulo 1.....	8
1.1. Un escritor contemporáneo .....	8
Capítulo 2.....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
2.1. El espacio: la Ciudad de México y la colonia Roma desde <i>Las batallas en el desierto</i> .....	18
2.2. Sociedad y vida cotidiana en la Ciudad de México durante los años cuarenta. ....	20
2.3. La ciudad de México y su época del cambio a mediados del siglo XX. ....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
2.4. Los desastres de la guerra .....	30
2.5. Alí Babá y los cuarenta ladrones. ....	36
2.6. La clase media mexicana: lugar de en medio.....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
Capítulo 3.....	51
3.1. Las batallas en el desierto de Carlitos.....	51
3.2. La batalla del amor por Mariana: “Por hondo que sea el mar profundo” .....	53
3.3. “Obsesión” y “Hoy como nunca” .....	56
3.4. El pecado de Carlitos: “Príncipe de este mundo”.....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
3.5. ¿Quién fue Mariana? ¿Existió? “Colonia Roma”.....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
Conclusiones: .....	90
Mesografía.....	94

## Introducción

El diccionario de la Real Academia Española define el *espacio* como: “la extensión que contiene toda la materia existente”. No obstante, el hombre sabe que dicho concepto no sólo se refiere a lugares físicos, sino también a los de la mente: el recuerdo, la ensoñación, la planeación y otras actividades mentales, que le permiten al individuo transportarse a territorios no necesariamente físicos, porque sólo pueden ocurrir en pensamientos, la memoria e imaginación. Por ello, quizá, pertenezcan por nacimiento al mundo de la ficción. Este tipo de espacios se diluyen en la recreación de ciertos contextos que conllevan a algo preciso y específico. Todo esto lo explica Luz Aurora Pimentel al mostrar, de manera teórica, cómo la expansión predicativa opera a partir de la organización semántica interna elegida para constituir un tema descriptivo, lo cual predica en la organización discursiva. Igualmente, la autora habla del duplicado de la organización morfológica de los objetos que amueblan el mundo ficcional, pese a que un tema descriptivo es susceptible de ser descompuesto conceptual y morfológicamente y, a la vez, mostrarse en partes. Dichos elementos pueden estructurarse, ya sea de manera paratáctica desde una serie ficcional en cuyo principio de realización está el inventario, o bien a través de modelos preexistentes y extratextuales, que van desde los discursos del saber de la ficción en general, hasta la clasificación segmentada de la realidad. Es necesario agregar que esto pasa cuando el lector identifica los modelos lógico-lingüísticos desde la organización textual, lo cual incluye al narrador, quien al mismo tiempo es personaje principal en *Las batallas en el desierto*, ejemplificada en la voz narrativa de Carlos-Carlitos.

La teoría narratológica de Luz Aurora Pimentel permite a este ejercicio interpretativo notar cómo la descripción es equivalente a la nomenclatura, y cómo se hace la serie predicativa, pese a que esta última se encuentra constantemente entre la visión de conjunto (movimiento generalizante de la descripción) y el detalle

(movimiento particularizante), es decir, el vaivén que no sólo da un ritmo a la descripción, sino a la cohesión básica, y que, por lo mismo, se enfoca en los elementos descriptivos, los cuales permiten que la deixis muestre imágenes artísticas vinculadas con los puntos de referencia locales, en los que se organiza el texto; algo que da como resultado un espacio reiterativo ficcional. Con otras palabras, se trata de entender que, de manera general, lo narrado es también lo descriptivo, que surge de todo lo ocurrido dentro de los espacios que complementan la configuración del momento narrado.

La presente tesis procura sustentar e interpelar desde el sentido narratológico que el espacio es capaz de tener límites móviles respecto a la experiencia colectiva. En *Las batallas en el desierto*, el espacio se vincula con la realidad histórico-colectiva, debido al uso de la anécdota como elemento normativo; sin embargo, los elementos verosímiles de la diégesis serán el periódico, las noticias y los libros de texto, los cuales permitirán que la primera suene a realidad. Por otra parte, la novela de José Emilio Pacheco recupera el espacio por medio de lo que las voces narradoras cuentan desde los diálogos dentro del texto; por ello, cada narrador y personaje forman el conjunto para mostrar al lector el contenido espacio-textual.

Paul Ricoeur enfatiza lo anterior desde la dimensión ética de la identidad personal, la cual también comprende narrativamente lo que inspira el mundo de la cultura, la historia, la literatura e, incluso, la vida política. Asimismo, como bien lo indica el autor, el movimiento que hace emerger la identidad personal es equivalente a la identidad reflexiva, inscrita como filosofía de la acción marcada por dos polos de identidad: lo propio (semejanza ídem) y la identidad reflexiva (ipseidad), y que podrían vincular los espacios con lo ficcional a partir de lo metafórico que traza al texto novelístico.

La dialéctica de lo espacial-ficcional corresponde a lo no lineal, pues emerge desde la conflictualidad narratológica, que incluye la suma de instancias dialógicas, es decir, la totalidad significativa que articula tanto una serie de coordenadas semántico-compositivas del macrouniverso textual, como de la posibilidad de una organización diacrónica de la producción literaria. Por ello se incluye en este trabajo la perspectiva de Bajtín, en referencia al lenguaje narrativo ficcional, punto de

partida que combina la intervencionalidad esencial entre las relaciones temporales y espaciales, las cuales se trasladan de forma metafórica. Bajtín reinterpreta la transición tiempo-espacial viéndola de manera social simbólica; esto significa que lo estético de la novela es resultado de un modo de acción social frente a los acontecimientos colectivos. Así, la novela de Pacheco capta los núcleos activos de sus imaginarios metafóricos, donde estos se convierten en signos de una época y su espacio. Por ello, la cronotopía del creador señala que tanto este, como las situaciones ficcionales que se viven en la diégesis entrañan un uso metafórico necesario de inferir a modo de experiencia concreta y sensible, convertido en las figuras narratológicas plasmadas en la novela.

Por ello con Luz Aurora Pimentel y su teoría narratológica, cabe mencionar que aplica lo referencial a la descripción, algo que también sería como el espacio descriptivo que se convierte en una *expansión textual* en la cual se incluyen dos cosas importantes: el tema descriptivo y la nomenclatura ficcional, ante lo que se asimilan la forma y dirección de despliegues sintagmáticos y descriptivos. No obstante, lo extratextual surge a partir de lo general a lo particular, es decir, la *visión de conjunto* y los *detalles* internos que se muestran sutilmente en cada texto literario. En este caso, para *Las batallas en el desierto*, de manera general, la novela se convierte en un *todo* al ser una obra literaria, pero al explorarla se transforma en un esquema de especificaciones narratológicas en las cuales se encuentran: personajes, espacios y situaciones diversas que rodean al personaje principal, pese a que será su voz la que maneje y muestre al lector la particularidad del espacio en cada capítulo.

Lo anterior demostrará cómo la *configuración descriptiva* se relaciona con la ordenanza espacial, y esta se adhiere a lo interdiscursivo de lo semántico y lo ficcional. Sin embargo, el contenido de la diégesis conecta lo que cada lector percibe e interpreta de cada texto narrativo, lo contextual dialoga con lo que el lector capta y visualiza, en relación con lo que Pimentel llama *figura semántica abstracta*, en la cual especifica las descripciones constitutivas que configuran lo espacial, es decir, el contorno que rodea la figura semántica es la configuración discursiva que dibuja las figuras que componen el espacio ficcional.

No obstante, cada diégesis compite con la realidad ficcional que Pimentel especifica como proyección semántica, que funciona como un tipo de patrón encargado de guiar al lector hacia un espacio narrado que se fusiona con lo intertextual del espacio convencional. Ello también incluye la temporalidad que abarca la significación contundente de cada clímax existente en el texto narrativo, sobre todo cuando se trata de novelas. Por lo tanto, Pimentel considera al fenómeno de la configuración descriptiva como sistema narratológico y de descripción. En este caso, el título *Las batallas en el desierto* hace mención a un determinado momento y espacio descrito de manera metafórica, identificable a partir de los contrastes de voz del personaje principal. Por lo tanto, lo que la teoría de Pimentel propone es identificar en cada construcción narrativa la diégesis. Los espacios se muestran, a partir de la descripción, las estrategias literarias con las que José Emilio Pacheco configura la espacialidad que crea la ilusión de realidad colectiva, pretendiendo conducir al lector hacia percepciones inusitadas.

El recorrido teórico que sustenta este trabajo será la base para la interpretación del texto. Así, el primer capítulo se encargará de exponer quién fue José Emilio Pacheco, principalmente su vida como escritor y su contexto. El segundo capítulo mostrará la importancia del contexto que vive Carlitos en *Las batallas en el desierto*, pese a que recorre el espacio ficcional que el lector puede vislumbrar desde las vivencias que retrata el narrador-personaje, es decir, cada acontecimiento vivido por él sienta las bases para que el lector identifique las *batallas* que cuenta Carlitos; el personaje principal. El tercer capítulo desarrollará la parte configurativa del espacio que José Emilio Pacheco crea para que el acontecimiento contado por Carlos, el narrador adulto, describa los sucesos que marcaron ese tiempo de infancia e inocencia, pero sobre todo la transformación del espacio ficcional en el que ocurren sus vivencias infantiles, lo cual va de la mano con la teoría de Pimentel. Del mismo modo, este capítulo corresponderá a la interpretación del espacio creado, en el que se vislumbrará cómo se da la transformación del espacio, puesto que al personaje protagónico le toca la meteorización de un acercamiento directo entre lector, autor y narrador.

Este trabajo es sólo una más de las muchas interpretaciones existentes sobre *Las batallas en el desierto*, sin embargo, no se debe olvidar que *la vida eterna* del texto siempre convocará miles de visiones posibles a partir del medio literario. Así, cada vez que un texto cae en manos de un nuevo lector, se abrirán nuevas posibilidades de comparar y enriquecer las próximas lecturas de otros nuevos lectores.

## Capítulo 1

### 1.1. Un escritor contemporáneo

José Emilio Pacheco Berny fue un escritor nacido el 30 de junio de 1939 en la Ciudad de México. Es considerado como un “poeta, narrador, ensayista y traductor, ha sido uno de los escritores más importantes de la literatura mexicana del siglo XX” (Historia-Biografía). Fue alumno de la Universidad Nacional Autónoma de México: “Cuando tenía 19 años ingresó a la Facultad de Derecho [...] pero al poco tiempo desertó para dedicarse a la escritura” (Historia-Biografía). Desde esta etapa de su vida, inició sus actividades literarias en revistas estudiantiles.

En 1956 publicó *Tríptico del gato*, su texto más antiguo, del que él mismo afirmó: “fue mi primer texto público, gracias a la generosidad de Elías Nandino y José Enrique Moreno de Tagle, maestro –no simplemente profesor– de tantos escritores mexicanos” (Biografías y Vidas). Inició su actividad literaria en la revista *Medio Siglo* y desde entonces trabajó como director y editor de colecciones bibliográficas para diversas publicaciones. Se le incluyó en la denominada *Generación de los 50*, a la que pertenecieron también Eduardo Lizalde, Sergio Pitol, Melo, García Ponce y Salvador Elizondo, entre otros.

La *Revista Mexicana de Literatura* consolidó a Pacheco como escritor, cuyo objetivo era realizar un movimiento crítico de México, sin embargo, para él no era más que un plan de negociar

[...] las sujeciones nacionalistas [...] procuró mantenerse al margen de la llamada *mafia* [...] porque sólo servía como una forma de autopromoción y de autoelogio [...] toda la carga negativa que [la mafia] conlleva [a lo que se refiere]: poder, fraude, monopolio de narradores que habían venido constituyéndose como tal desde mediados del siglo XX con el apoyo de García Terrés y de los suplementos dirigidos por Benítez (Carrillo, 2009: 28).

Resulta pertinente aclarar que la ambición y el abuso de poder pueden surgir en cualquier momento, tanto en algún proyecto grupal, como en su realización. Sin embargo, es obvio que no siempre todos querrán formar parte de lo *chueco* o *sucio*, por decirlo así, puesto que a Pacheco no se le consideró como parte de ese

“grupo” de hombres privilegiados, debido a que prefirió ser *izquierdista*, es decir, lo contrario: “Las características que se le adjudican a esta generación las heredó Pacheco [...] cosmopolitismo, el pluralismo, la actitud crítica y una gran productividad” (Carrillo, 2009: 29). Esto muestra una mejor construcción de lo que él demostró ser moralmente, una persona, y al mismo tiempo un escritor, como bien lo considera Carmen D. Carrillo. Por ello, Pacheco comenzó a formar parte de una élite de intelectuales que se apoyaban mutuamente y, como consecuencia, recibían becas y apoyo editorial; incluso el Centro Mexicano de Escritores le otorgó una beca Rockefeller durante un año (1969-1970). De acuerdo con Carmen Carrillo, las editoriales que apoyaron a la Generación del Medio Siglo fueron la Imprenta Universitaria de la UNAM, Era, Joaquín Mortiz, Fondo de Cultura Económica y la perteneciente a la Universidad Veracruzana. Cada una de estas aceptó publicar varias de sus obras.

El primer poemario de Pacheco fue *Los elementos de la noche*, publicado por Imprenta Universitaria UNAM. Posteriormente apareció *El reposo del fuego*, editado por el Fondo de Cultura Económica; después *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, junto con *Morirás lejos*, publicados por Joaquín Mortiz; finalmente, *El viento distante y otros relatos*, por la editorial Era. Sin embargo, en su poemario *Ciudad de la memoria* se hace notar el encuentro de lo ilustre, lo que destaca ese destino infalible pero grotesco, porque remite a lo misterioso de una década asociada con esa visión contextual y propia dentro del tumulto de impresiones personales del autor.

En todas sus obras se concentra el efecto de querer entender lo que probablemente se quiere transmitir: un tanto de abstracción, sensibilidad, sutileza poética y narrativa. De alguna forma, “Pacheco vive [...] la cultura y la literatura no sólo en libros, sino también en el dinamismo del periodismo cultural que lo ha llevado a reseñar, investigar, criticar, crear y traducir” (Carrillo, 2009: 28). Es evidente que durante esos tiempos, y hasta ahora, ha sido uno de los mejores poetas mexicanos porque en su poesía se reflejan:

Versos carentes de ornamentos inútiles, escritos con un lenguaje cotidiano que se muestra sencillo a cualquier tipo de lector. La conciencia de lo efímero es uno de sus temas centrales, no obstante, su poesía es usualmente irónica, llena de notas de humor negro y parodia. Según la visión de Pacheco, el poeta es el crítico de su tiempo y un metafísico preocupado por el sentido de la historia y crítica que deben de ir de la mano (Historia y Biografía).

Esto demuestra su profunda admiración por la realidad, burlándose al mismo tiempo de la vida a partir de figuras constituidas por su poesía. En el libro titulado *José Emilio Pacheco, perspectivas críticas*, se detallan su vida y sus obras más reconocidas. El Prólogo fue redactado por Pol Popovic Karic, uno de sus autores, quien descarta que toda obra se asemeje a su autor en la medida en que se proyecta una sincera simplicidad que impacta al lector. Popovic considera que cuando se escucha mentalmente a José Emilio Pacheco, se transmite la uniformidad de sus enunciados –tanto escritos, como verbales–, los cuales confluyen en la sociedad, es decir, en su entorno. Incluso se podría asegurar que la fortaleza venida de la creación se acumula cuando el poeta critica todo un contexto social a partir de su inspiración, que es resultado de lo acontecido en el pasado. Esto deja en claro que, para José Emilio Pacheco, lo remoto forma parte importante de su obra literaria.

Pacheco contribuyó cada vez más en actividades de mayor nivel académico, según afirman editores de buscabiografías, Enciclopedia de la Literatura en México y Círculo de Bellas Artes, haciéndose cargo de dirigir la Biblioteca del Estudiante Universitario mientras colaboraba en prensa como ensayista (*El derecho a la lectura*, 1984; *La hoguera y el viento*, 1994), además de ser traductor de textos extranjeros como *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams; *Cuatro cuartetos*, de T. S. Eliot y haikús japoneses. Desde entonces trabajó como director y editor de colecciones bibliográficas y diversas publicaciones; asimismo, colaboró en medios escritos como *Diario del Sureste*, *Diario de Yucatán*, *Diorama*, *El Dictamen*, *El Nacional*, *Estaciones*, *Excélsior*, *La Palabra* y *El Hombre*, *Nivel* y *Proceso*.

Cada momento de su vida muestra lo que Carmen D. Carrillo describe al asegurar que a los veintiséis años Pacheco escribió una autobiografía, para después dedicarse plenamente a la literatura desde que comenzó a trabajar con

Enrique Moreno de Tagle, un profesor de la preparatoria Centro Universitario Mexicano, quien lo animó a leer y criticar a grandes narradores de la literatura mexicana. Por ello, su participación en la conformación de tal biblioteca fue para él una verdadera escuela de aprendizaje, ya que contribuyó con todos esos periódicos y revistas durante largo tiempo.

Luego de conocer a Tagle, este le presentó al poeta Elías Nandino, quien lo invitó a participar en el suplemento dedicado a los narradores jóvenes de *Estaciones*. Empezó a trabajar en la redacción y escritura de reseñas, después dirigió el suplemento *Ramas nuevas*, junto con Carlos Monsiváis, quien al poco tiempo de conocerlo, lo consideró su amigo. También Carlos Fuentes presentó a Pacheco con Monsiváis, Sergio Pitol y con el entonces desconocido Fernando Benítez. Desde entonces, Pacheco colaboró en las revistas de Benítez durante un año (1960-1961). Además, participó en *México en la Cultura* y en *Suplemento de novedades*, hasta que en 1968 trabajó con *La Cultura en México*. Se podría decir que Gastón García Cantú, Alí Chumacero y Enrique González fueron quienes le enseñaron a redactar notas, artículos y traducciones, como el propio Pacheco afirmara.

Entre 1960 y 1965 fungió como secretario de redacción para la *Revista de la Universidad de México*, sin embargo, en su “Nota: La historia interminable”, incluida en su libro *La sangre de Medusa*, afirmó que rehusó autopublicarse y promoverse en medios de comunicación, pues su propósito era el de engendrar cultura literaria y no publicidad; por ello prefirió colaborar informalmente en las revistas de su generación, lo que le permitió ejercer su oficio como editor y ganarse doscientos pesos diarios. Para Pacheco, esta actividad fue como un juego que formaba parte de su narrativa, lo cual remarca la sencillez de su perspectiva profesional, sin haber recibido becas ni ingresado en talleres literarios o escuelas de escritores.

Asimismo, como lo menciona Carmen D. Carrillo, desde muy joven Pacheco conoció a varios autores populares de la época, como Rosario Castellanos, Rubén Bonifaz Nuño, Juan José Arreola, Augusto Monterroso, Ramón Xirau, Jorge

Ibargüengoitia, Juan Vicente Melo, entre otros; todos ellos colaboradores de la *Revista Mexicana de Literatura*. Desde su punto de vista:

Ellas y ellos, algunas y algunos más que por fortuna [...] me enseñaron el amor a la escritura como una actividad que lleva su recompensa en su ejercicio, al margen de su reconocimiento o desconocimiento público; la idea de que los textos no están acabados nunca y uno tiene el deber permanente de mitigar su imperfección y seguir corrigiéndose hasta la muerte (Pacheco, 1990: 13).

Esto refleja cuán significativo fue para él llegar a conocer, aprender, recibir y conseguir una relación tanto de amistad, como de trabajo en equipo con quienes formaron parte de su vida cotidiana, consistente casi en su totalidad de su dedicación a la creatividad literaria.

En cuanto a su desarrollo académico, Pacheco viajó a Estados Unidos, Canadá e Inglaterra para desempeñarse como profesor de literatura. Luego fue investigador en el Departamento de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), además de ser miembro del Colegio Nacional desde julio de 1986. En el INAH realizó un trabajo sobre la reconstrucción de la vida cultural mexicana de los siglos XIX y XX, lo que le permitió ampliar su perspectiva sobre la vida, reflejada en varias de sus obras. También escribió una serie de antologías, muchas de las cuales fueron traducidas a distintos idiomas, como asegura la página web de *Biografía José Emilio Pacheco*.

Es necesario hacer mención de los variados reconocimientos que se le otorgaron, entre los que destacan: *Magda Donato* (1967), *Xavier Villaurrutia* (1973), *Premio Nacional de Periodismo* (1990), *Premio Nacional de Ciencias y Artes* en el campo de la lingüística y literatura de México (1992), *Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana* (2009), *Premio Miguel de Cervantes* (2009), *Octavio Paz* de poesía y ensayo (2003), *García Lorca* (2005), *Nacional de Poesía Aguascalientes* (1969), de la *Sociedad de Críticos Teatrales* (1983), *Nacional Malcolm Lowry* (1991), *Nacional de Periodismo Cultural Fernando Benítez* (1995), *Mazatlán de Literatura* (1999), Doctorado Honoris Causa por la Universidad Veracruzana y UNAM (2002), Iberoamericano de Poesía *Ramón López Velarde* (2003), *San Luis al Mérito Literario* (2008), la *Medalla de Oro de Bellas Artes* en reconocimiento a su trayectoria (2009) y la *Medalla 1808*, otorgada por el Gobierno

del Distrito Federal (2009). No obstante, también destacan sus dos premios a nivel Internacional de Poesía *José Asunción Silva* (Colombia, 1996) y el Iberoamericano de Letras *José Donoso* (2001), otorgado por la Universidad Talca, Chile. José Emilio Pacheco se hizo merecedor de casi 20 premios, pese a que siempre se le consideró como un escritor enfocado en el contexto de toda una sociedad, convirtiéndose así en figura literaria.

También sobresalió como profesional al ser poseedor de un temperamento concesional, por lo mismo de que siempre contempló la variabilidad de todo lo contrastante entre lo bueno y lo malo al reflejar “Los sucesos pasados que aparecen como únicos e individuales por su presencia [y la] colocación en tiempo y espacio” (Karic, 2006: 10). Sin embargo, Pacheco trató de amoldar cada experiencia propia a una creación como ejemplo social y de ficción. Incluso tenía el compromiso personal de ser escritor, lo cual queda claramente reflejado en su obra poética, al versar sobre temas como la vida, la muerte y el transcurrir del tiempo, en comparación con el género narrativo, donde abordó aspectos sociales y políticos de relevancia histórica, que hacen ver cierta preocupación por su país.

Lo anterior queda reafirmado con el otorgamiento que se le hizo de los premios *Octavio Paz* de poesía y ensayo (2003) y el Iberoamericano de Literatura *Pablo Neruda* (2004), aunque el mismo Pacheco explica: “Si esa lengua se paraliza o se degrada, la barbarie y la violencia llenan su vacío. Sin esa lengua no hay diálogo, no hay polémica, no hay instrucción posible, no hay arte, ciencia ni cultura, no hay futuro” (Carrillo, 2009: 44), resaltando así sus enteras consideraciones por la literatura. Respecto del premio *Pablo Neruda*, Pacheco declaró: “Sin ponernos de acuerdo, en las ciudades hispanoamericanas quienes en los sesenta tuvimos [entre] 20 años a 30 años aspiramos a otra poesía y a una actitud distinta, más próxima al transeúnte de las calles ciudadinas que al bardo y al chamán” (Carrillo, 2009: 37). Los matices de ambos discursos representan un recuerdo, el resultado y gran valor que tienen las palabras escritas, las cuales pueden ser transformadas en poesía, ya que en algún momento son capaces de concientizar o incluso cambiar la manera de querer vivir y pensar, simplemente

porque en cada periodo de la vida se reconfigura lo que se traslada y transcribe de la memoria puesta sobre hojas de papel.

Desde muy pequeño, José Emilio Pacheco se acercó a la literatura; sus autores favoritos fueron Julio Verne, Rubén Darío, Oscar Wilde, Manuel Payno, Amado Nervo, Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes. Además, su padre era un gran lector y conocedor de literatura, quien solía realizar tertulias literarias en su casa. A estos encuentros asistían personajes como Juan de la Cabada, Héctor Pérez Martínez, Juan José Arreola, José Vasconcelos, Martín Luis Guzmán y algunas veces Julio Torri, Edith Negrín y Álvaro Ruiz Abreu, por lo que desde su adolescencia, su mayor pasatiempo fue escribir haciendo mención de ello en *Historia y Biografía*. También Carmen D. Carrillo resalta su consideración por Pacheco al asegurar que una parte fundamental de este fue su filiación literaria, basada en aquellos escritores que leyó con entusiasmo durante su formación profesional, pues además de todos los anteriormente mencionados, también tomó en cuenta a Heródoto, Pu Song Lin, Guy de Maupassant, Edgar Allan Poe, Ernest Hemingway, Flannery O'Connor, Leopoldo Lugones, James Joyce, William Faulkner, Joseph Conrad, Julio Cortázar, Pablo Neruda, Cesar Vallejo, Alejo Carpentier, etcétera; pero en quienes más se enfocaba para realizar sus artículos eran Alfonso Reyes, Octavio Paz, Luis Cernuda, Jorge Luis Borges y Jaime García Terrés.

No obstante, a Pacheco también le importaron la necesidad e interés de estar acompañado por alguien, es decir, de tener una esposa. Ante esto, en *Biografía de José Emilio Pacheco* existe un dato importante, que tiene que ver con su vida íntima y amorosa: en 1962 contrajo matrimonio con Cristina Romo Hernández, periodista y escritora mexicana que ha participado en distintos programas de la pequeña pantalla como *Aquí nos tocó vivir*, presentado en el Canal Once del Instituto Politécnico Nacional (IPN). Cristina Pacheco también ha escrito un número considerable de obras literarias, principalmente narraciones infantiles, y obtenido importantes premios y reconocimientos como el Premio Nacional de Periodismo.

*Historia y Vidas* registró los últimos días de la vida de José Emilio Pacheco, quien falleció el 26 de enero del 2014 en la Ciudad de México a causa de un paro cardiorrespiratorio. El escritor de 74 años fue internado en hospital un día antes, luego de golpearse la cabeza al sufrir una caída provocada por un tropiezo con los libros almacenados en su estudio. Su hija Laura Emilia afirmó: "Se fue tranquilo, se fue en paz", demostrando así que todo ser siempre tiene un fin inesperado perdurable en la valoración personal de quienes lo conocieron, es decir, el cariño y afecto que se le sigue teniendo gracias a las experiencias que llegaron a formar parte de su vida.

Respecto de su obra, las más famosas formaron parte del *Instituto Cervantes* y *Círculo de Bellas Artes*, catalogadas en los géneros literarios narrativa y poesía; en esta última obtuvo reconocimiento por *Los elementos de la noche* (1963), *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), *Los trabajos del mar* (1984), *Miro la tierra* (1986), *Ciudad de la memoria* (1989), *Alta traición, antología poética* (1985), *Irás y no volverás* (1973), *Islas a la deriva* (1976), *Desde entonces* (1980) y *Como la lluvia* (2009), *Tarde de agosto* (1992), *El silencio de la Luna* (1996), *La arena errante* (1999), *El viento distante* (1963), *Siglo pasado* (2000), *Tarde o Temprano* (1958-2009) y *La edad de las tinieblas* (2009). Por eso, puede decirse que "su producción poética desfiló entre lo trascendente y lo inmediato, siempre con un estilo muy personal. En relación a sus poemas redactados en diversas lenguas, el autor prefirió llamarlas *aproximaciones*, por estar convencido de la intraducibilidad del género" (Historia y Biografía).

En cuanto a su narrativa, lo más destacado incluye *El viento distante* (1963), *El principio del placer* (1972), *La sangra de Medusa y otros cuentos marginales* (1990); las novelas *Morirás lejos* (1967) y *Las batallas en el desierto* (1981). Aunque de todas estas, las más reconocidas han sido *El principio del placer* (1972) "porque demuestra su dominio en un relato breve, además de otras dos novelas que son como el ejemplo de una sabiduría narrativa: *Morirás lejos* (1967), un intrépido experimento que juega con diversos planos narrativos y la segunda, *Las batallas en el desierto* (1981), que es una insinuante y agrisada historia de amor que no puede ser posible, llena de nostalgia" (Historia-Biografía.com). En ambas

novelas resalta una particularidad muy subjetiva: cada una enfoca la manifestación del inicio hacia algo nuevo, porque “Pacheco escoge hechos fútiles y diarios en los que esconde situaciones trascendentes” (Carrillo; 2009: 48), a partir de la experiencia de tener que vivir una etapa en un contexto histórico que, para cada autor, así como para Pacheco, llega a ser muy importante.

En *Las batallas en el desierto* destaca la espontaneidad de enfrentarse a un cambio inesperado, metafóricamente hablando, como un giro de ciento ochenta grados o “la obligación de continuar el camino en donde nace la curiosidad de conocer el pasado [...] La imagen narrativa brota en lugares y momentos específicos, pero se diluye y se vuelve transparente para tomar dimensiones universales que no conocen orígenes étnicos [...] sino el impulso [...] que subyace en el fondo de la humanidad” (Kacic, 2006: 10), es decir, la desviación hacia algo nuevo, renovador, pero discordante, para lo cual cada uno tiene que adaptarse, pues todo forme parte de una experiencia.

Desde esas marcas que son las “batallas en el desierto, hay un amplio recuerdo abastecido por el acto creativo y su relación con la realidad cotidiana [...] narrativa breve de José Emilio Pacheco [...] la rememoración del pasado, que contrapone la versión objetiva y subjetiva de una misma circunstancia vital, integrando el acontecer individual [...] vivencias, acciones, y reacciones humanas que son transformadas en una respuesta ética y estética” (Verani, 2006: 11) de precisos detalles muy explícitos que dibujan cierto afecto. No obstante, en este caso, lo cultivó durante una etapa muy emocional de su vida: su infancia. Así lo considera Hugo J. Verani, quien también participa en la obra *José Emilio Pacheco perspectivas críticas*. Verani cree que el efecto inquietante de extrañeza surge del retorno de algo que ha sido familiar en otro tiempo y, debido a eso, llega a permanecer oculto y secreto, manifestándose libremente en la narración, además de que el regreso de hechos silenciados en la conciencia desencadena una ansiedad específica de regresión, zonas oscuras y perturbadoras. Aunque Pacheco “ofrece poemas con referencias cotidianas y palabras de uso común, que por la cercanía corren el riesgo de no ser apreciados” (Carrillo; 2009: 48), por lo que todas las expresiones verbales y escritas se conjuntan en una gran diversidad,

diferenciándose por su cualidad propensa y espontánea de convertirse en algo nuevo, pues no es lo mismo decirlo o vivirlo desde cierto momento, que escribirlo y redactar cada detalle específico.

A modo de resumen, es evidente que en *Las batallas en el desierto* se acumula un manifiesto destinado para la aseveración de lo incondicional, es decir, “la representación [...] considerada emblemática del arte del siglo XX, y la imposibilidad de restablecer límites sólidos entre lo real y lo imaginado [...] De ahí que un escritor crea un mundo muy similar la realidad para que [...] irrumpen en él sucesos que horadan la verosimilitud cotidiana [...] una inquietante extrañeza que caracteriza a los relatos” (Verani, 2006: 14). Por lo anterior, Carmen D. Carrillo afirma que Pacheco maneja el lenguaje cotidiano sin la intención de quedarse con las posibilidades referenciales asignadas por el uso común de las palabras. Según la autora, José Emilio es poseedor de un ritmo automatizado capaz de destruir o ampliar el mundo. Por lo tanto, representa un juego permanente y constante ligado a la nostalgia del pasado y al eco de esta en el mundo presente a partir de la ausencia del espacio.

## Capítulo 2

### 2.1. El espacio: la Ciudad de México y la colonia Roma desde *Las batallas en el desierto*

La década de los cuarenta significó para México grandes cambios, puesto que los sucesos ocurridos a nivel mundial hicieron que el país tuviera la necesidad de transformar su modo de vida. Tiempo en el que se vislumbraba el “progreso”, aunque supeditado a influencias externas; la globalización empujó a México hacia un encuentro tanto social, como mundial, considerando el surgimiento de un proyecto continuo con objetivos modernistas y de la preservación cultural, lo que constituye la acción unida y perpetua de cualquier sociedad civilizada.

Decían los periódicos: El mundo atraviesa por un momento angustioso. El espectro de la guerra final se proyecta en el horizonte. El símbolo sombrío de nuestro tiempo es el hongo atómico. Sin embargo, había esperanza. Nuestros libros de texto afirmaban: Visto en el mapa México tiene forma de cornucopia o cuerno de la abundancia. Para el impensable año dos mil se auguraba -sin especificar cómo íbamos a lograrlo- un porvenir de plenitud y bienestar universales. Ciudades limpias, sin injusticia, sin pobres, sin violencia, sin congestiones, sin basura. Para cada familia una casa ultramoderna y aerodinámica (palabras de la época). A nadie le faltaría nada. Las máquinas harían todo el trabajo (Pacheco, 2014: 11)

El inicio de aquella década representa un punto de quiebre, el límite entre el periodo postrevolucionario y la modernidad nacional, cuyo suceso más representativo ocurrió en el Distrito Federal: el urbanismo, que se expandió aún más rápido que durante el Porfiriato<sup>1</sup>. Esto hizo necesaria la inversión económica y laboral, y una de

---

<sup>1</sup>Periodo que va de 1876 a 1911, en el que Porfirio Díaz fue presidente de México. Fue interrumpido cuatro años (de 1880 a 1884), cuando Manuel González ocupó la presidencia. Luego, en nuevas elecciones presidenciales, Porfirio Díaz regresó al poder como consecuencia de sus reelecciones sucesivas. Durante este periodo, México logró un importante desarrollo económico, aunque el beneficio sólo fue para unos cuantos; la mayoría eran empresarios extranjeros, familias acomodadas y simpatizantes de las ideas políticas del gobierno de Díaz, en contraste con los pueblos indígenas, cuyos derechos fueron afectados al ser despojados de sus tierras debido a decretos que beneficiaban el latifundismo, es decir, que tanto las capitales nacionales y extranjeras se apropiaron de grandes extensiones de tierras, y que eran trabajadas por ellos (Consultado en Internet: <https://www.historiademexicobreve.com/2015/02/el-porfiriato.html>).

las principales fuentes del progreso fue “el crecimiento en la exportación de materias primas, para abastecer las necesidades de los norteamericanos, a ello se sumó la gran ampliación de la industrialización a partir de esta época, debido a la reducción de la oferta internacional de productos manufacturados, lo cual obligó a incrementar la sustitución de importaciones; ello facilitó la creciente capacidad del Estado posrevolucionario, al intervenir en la economía.” (Portal Académico CCH UNAM)<sup>2</sup>.

La prioridad fue impulsar el crecimiento de la propiedad privada e industrialización para, así, incrementar la productividad del país, causa por la que disminuyó el reparto agrario:

Pero aquel año, al parecer, las cosas andaban muy bien: a cada rato suspendían las clases para llevarnos a la inauguración de carreteras, avenidas, presas, parques deportivos, hospitales, ministerios, edificios inmensos. [...] El presidente inauguraba enormes monumentos inconclusos a sí mismo. Horas y horas bajo el sol sin movernos ni tomar agua -Rosales trae limones; son muy buenos para la sed; pásate uno- esperando la llegada de Miguel Alemán. Joven, sonriente, simpático, brillante, saludando a bordo de un camión de redilas con su comitiva. Aplausos, confeti, serpentinas, flores, muchachas, soldados (todavía con sus cascos franceses), pistoleros (aún nadie los llamaba guaruras), la eterna viejecita que rompe la valla militar y es fotografiada cuando entrega al Señor presidente un ramo de rosas (Pacheco, 2014: 16 y 17).

No obstante, el Estado mexicano se erigió en rector de la economía, lo cual benefició al sistema financiero nacional. Ante esto, cabe recalcar que los medios de transporte fueron muy importantes para hacer entregas rápidas y seguras del abastecimiento de productos nacionales y extranjeros. Ejemplo de ello fue el ferrocarril: “por el que la ciudad recibía materias primas, se trasladaban manufacturas hacia casi todo el territorio nacional y se facilitaba el rápido e

---

<sup>2</sup>Este desarrollo exportador contribuyó a elevar el ingreso de divisas, mientras la limitación de las importaciones de productos manufacturados generó el crecimiento de la demanda interna de productos; ambos fenómenos favorecieron procesos de incremento de capitales y el ahorro obligado por parte de los empresarios al limitarse la salida de esos capitales en un contexto internacional de reducción del mercado internacional para inversiones. Esos recursos serían aprovechados en la posguerra, para impulsar la apertura de nuevas empresas. Esta época de crecimiento económico nacional marcaría, al mismo tiempo, el fortalecimiento de la influencia norteamericana y la dependencia de nuestro país en sus relaciones con esta nación que se refleja en el hecho de que nuestras exportaciones hacia los Estados Unidos alcanzarían un 87.8%, de 1941 a 1945, mientras nuestras importaciones serían de un 86.4% (Consultado en Internet: [portalacademico.cch.unam.mx/repositorio-de-sitios/historico...mexico.../1940.pdf](http://portalacademico.cch.unam.mx/repositorio-de-sitios/historico...mexico.../1940.pdf)).

interrumpido arribo de muchos visitantes o de quienes llegaban para quedarse, procedentes, sobre todo, de los estados de Hidalgo, Puebla, Querétaro y Guanajuato (Aizpuru, 2007: 12), que a día de hoy sigue siendo de mucha utilidad para trasladar mayores cantidades de toda clase de productos.

## **2.2. Sociedad y vida cotidiana en la Ciudad de México durante los años cuarenta**

Gracias al desarrollo obtenido, la modernidad funda un periodo importante hacia mediados del siglo XX, al contribuir con una cosmovisión centralizada en la Ciudad de México. Por ello, se dice que se empezó a dar el “brinco creciente”, el paso de lo rural a lo urbano y de lo agrícola a lo industrializado.

Pueden observarse cambios evidentes con respecto de la búsqueda e interés de lo progresivo, modificado y actual. En lo social, se fundó la Cámara Nacional de la Transformación (Canacintra, 1941), dio inicio la “Época de Oro” de la radio y cine mexicano, fue promulgada la ley que creó el Seguro Social como servicio público y derecho obligatorio para los trabajadores provenientes del campo, cuyo número incrementó debido a la incorporación de nuevos sectores de población rural (1943). Por ese motivo, en 1948, Vicente Lombardo Toledano y Luis Gómez Z. fundaron la Confederación Única de Trabajadores (CUT).

Sin embargo, las diferencias sociales ya estaban marcadas, pues para muchos: “el estatus social de cada sujeto está determinado no ya por el linaje, sino por la función que cumple en el contexto laboral” (Zavala, 1998: 69), lo cual también se manifestaba en forma de discriminación hacia la gente de menos recursos y pocas oportunidades para progresar.

Tal distinción se evidenciaba a través de las zonas en donde residían: las clases media y alta vivían en el centro de la ciudad, y la baja, en los alrededores. Esto se debió a que “la atención que el gobierno municipal daba a los diferentes fraccionamientos era muy desigual. A la mayoría de las colonias populares no se les dotó de agua, alumbrado o limpieza de calles. Los mejores servicios se

destinaron a las demarcaciones donde vivían las clases acomodadas” (Aizpuru, 2007: 18).

Las dificultades experimentadas por los pobladores de clase baja eran evidentes: debían recorrer grandes distancias para trasladarse del campo a la ciudad para llegar a sus lugares de trabajo, y esto implicó “la necesidad tanto de reconstruir en contextos específicos, como de resistir a partir de figuras que reclaman una experiencia de la vida íntima y social” (Zamora, 2011: 4), situación que actualmente se sigue repitiendo, aunque de diferente manera, a pesar de que se ha incrementado la necesidad de muchos por tener que irse a vivir a Estados Unidos para poder conseguir un mejor empleo, oportunidades económicas y beneficios materiales.

En los seres humanos existe una tendencia natural para aprender a hacerse responsables, independientes y autosuficientes. El ritmo de la ciudad es acelerado: “Los habitantes de las grandes ciudades son capaces de perderse gozosamente para encontrarse con los demás, construyendo su propio ritmo y sometiendo la lógica lineal a sus impulsos de convivencia y espontaneidad, para así afirmar su pertenencia a una tribu determinada” (Zavala, 1998: 62).

Mi padre dijo que en México todos éramos indios, aun sin saberlo ni quererlo. Si los indios no fueran al mismo tiempo los pobres nadie usaría esa palabra a modo de insulto. Me referí a Rosales como "pelado". Mi padre señaló que nadie tiene la culpa de estar en la miseria, y antes de juzgar mal a alguien, debía pensar si tuvo las mismas oportunidades que yo. Millonario frente a Rosales, frente a Harry Atherton. Yo era un mendigo. El año anterior, cuando aún estudiábamos en el Colegio México, Harry Atherton me invitó una sola vez a su casa en Las Lomas: billar subterráneo, piscina, biblioteca con miles de tomos encuadernados en piel, despensa, cava, gimnasio, vapor, cancha de tenis, seis baños. [...] Lo contrario me pasó con Rosales cuando acababa de entrar en esta escuela, ya que ante la crisis de su fábrica mi padre no pudo seguir pagando las colegiaturas del México. Fui a copiar unos apuntes de civismo a casa de Rosales. Era un excelente alumno, el de mejor letra y ortografía, y todos lo utilizábamos para estos favores. Vivía en una vecindad apuntalada con vigas. Los caños inservibles anegaban el patio. En el agua verdosa flotaba mierda. A los veintisiete años su madre parecía de cincuenta. Me recibió muy amable y, aunque no estaba invitado, me hizo compartir la cena. Quesadillas de sesos. [...] Rosales dormía sobre un petate en la sala. El nuevo hombre de su madre lo había expulsado del único cuarto (Pacheco, 2014: 24-26).

La forma de vida de la sociedad mexicana se muestra a través de los años como “un campo de lucha en el que triunfan los más aptos. En la sociedad mexicana la clase más apta es la burguesía. Son los miembros de esta clase los que han adquirido las mejores posiciones sociales” (Zea, 1985:178). La reacción de esos momentos se relaciona con los encuentros entre cada personaje de *Las batallas en el desierto*, evidenciándose a través de las conductas sociales y leyes aceptadas consideradas como un acto de justicia, y que variaban conforme se convertían en los acontecimientos y problemas nacionales: la inseguridad, la pobreza, la mala distribución de los presupuestos económicos, la violencia intrafamiliar, la corrupción, el narcotráfico, la falta de empleo, la contaminación, etcétera, por lo que se podrían comparar con los acontecimientos sociales de hoy. Esto permite ver que cualquier suceso histórico influye en lo que simultáneamente desfavorece y favorece a la sociedad, por ejemplo, en el caso de las clases media y alta<sup>3</sup>, donde se proyecta el propósito de asumir la responsabilidad íntegra al mostrar como “la seguridad del estatus, el estatus como oxígeno que capta y difunde el alma agradecida. El contentamiento es un catálogo, redactado velozmente, de profesiones y disfraces. Lo previsible es [...] parte de lo acostumbrado” (Monsiváis, 1977: 185). Asimismo, también se prolonga lo asociado con “[...] la vida cotidiana de una élite: la morada de lo inaudito [...] La vida debe ser así, etérea, un acto grácil, casi incorpóreo, afirmativo [...]” (Monsiváis, 1977: 187), y que motive la asimilación de un futuro bien construido, como si se tratara de una “centella” invocando el progreso.

---

<sup>3</sup>Fueron icónicos y significativos en todo el mundo. La Segunda Guerra Mundial confrontó a los países de una forma tan brutal que muchos sufrieron los estragos de las matanzas, la hambruna y poca mano de obra que el conflicto desató; sin embargo, otros sobresalieron por generar una industria mucho más sólida y estable. México fue uno de ellos. Aunque comenzó a participar en la guerra, su desarrollo económico, político e intelectual creció de manera sorprendente respecto a años anteriores. Con el legado de Lázaro Cárdenas, México se encontraba en el clímax de su desarrollo. Su sucesor, Manuel Ávila Camacho, ayudó a consolidar al país como una verdadera potencia latinoamericana. El nacionalismo de las películas y las obras pictóricas; la adopción de las vanguardias europeas como el surrealismo y el simbolismo y el ímpetu del gobierno por generar un arte oficial, hicieron que México fuera un país donde las tradiciones se unían por muy dispares que parecieran ser. Las marcas extranjeras entraban a la lucha por conquistar el mercado nacional; las personas dejaban de consumir sus productos caseros para seguir con la ola de consumo que envolvía a los hogares mexicanos (Consultado en Internet: <https://cultura colectiva.com/historia/mexico-bohemio-de-los-anos-40/>).

Todas estas observaciones también se relacionan con mejores servicios y productos comerciales de uso diario; inclusive en el cine mexicano<sup>4</sup> son reflejadas las formas de vida, pues incluyen el panorama de utilidad material y rutinaria. Era común que las amas de casa laboraran en el hogar con tal de satisfacer a sus familias, y la mayoría de las películas mostraban la importancia de cumplir esos roles, como ocurre en la película *Una de tantas familias*<sup>5</sup>. Ello comprueba que para los sectores más favorecidos de la sociedad mexicana, la segunda mitad de la década de los cuarenta representó un cambio evidente que impulsó a la Ciudad de México hacia formas de vida más acordes con la época a la que nuestro país había ingresado: la modernidad caracterizada por un estilo de vida fuertemente vinculado con las costumbres, hábitos y productos importados de Estados Unidos: “Mientras nos modernizábamos, incorporábamos a nuestra habla [palabras] que primero habían sonado como pochismos [...] y luego insensiblemente se mexicanizaban: tenquiui, oquéi, uasamara, sherap, sorry, unan momento pliis. Empezábamos a comer hamburguesas, pays, donas, jotdogs, malteadas, áiscrim, margarina,

---

<sup>4</sup>La Época de Oro del cine mexicano es un periodo histórico comprendido entre 1936 y 1959, cuando la industria filmica nacional alcanzó altos grados de calidad en la producción y éxito económico con sus películas, además de haber obtenido un gran reconocimiento a nivel internacional. La industria filmica mexicana se convirtió en el centro de las películas comerciales para Latinoamérica. La Época de Oro dio inicio simbólicamente con la película *Vámonos con Pancho Villa* (1935), dirigida por Fernando de Fuentes. En 1939, durante la Segunda Guerra Mundial, las industrias cinematográficas de Estados Unidos y Europa recibieron un gran golpe, ya que los materiales anteriormente destinados a la producción de cine ahora estaban destinados a la nueva industria armamentista. Muchos países empezaron a enfocarse en la realización de películas de guerra, dejándole la oportunidad a México de producir películas comerciales para el mercado nacional y latinoamericano. A principios de 1940, surgieron varias compañías productoras como Filmex, Films Mundiales, Posa Films, Rodríguez Hermanos y la asociación de Bustillo Oro y Grovas. Este ambiente cultural favoreció el surgimiento de una nueva generación de directores y actores considerados, hasta la fecha, íconos en México y en los países hispanohablantes.

<sup>5</sup>Una película de drama escrita y dirigida en 1948 por Alejandro Galindo y protagonizada por Fernando Soler, David Silva, Martha Roth, Eugenia Galindo y Felipe de Alba. Trata de una familia de clase media del Distrito Federal conformada por cinco hijos, que es sacudida desde sus bases por la aparición de un vendedor de electrodomésticos, quien pone en entredicho la concordia familiar. Uno de los hijos se casa por deber, mientras que su hermana, Estela, escapa de la casa y Maru, la más joven, se une en matrimonio con el vendedor sin el consentimiento paterno. La vitalidad narrativa, la naturalidad de los diálogos y el buen desempeño actoral son parte de un agudo melodrama que confronta dos modalidades de clase media: la represiva del padre y la progresista e innovadora agilidad del vendedor para introducirse en esa familia y terminar desposando a Maru (Martha Roth).

mantequilla de cacahuete” (Pacheco, 2014: 11 y 12). Todo lo proveniente de Estados Unidos llegó a ser lo mejor y más preferido en esa época.

Otra razón principal para la culminación de la cinematografía mexicana sucedió cuando:

Al cine mexicano le brotan épocas legendarias. La más nebulosa y llena de misterios es la etapa silente; la más espectacular y controvertida es la que terminó conociéndose como la *época de oro*... Fue una época compleja, de aciertos y errores, de las obras maestras y conflictos internos, figuras insólitas y únicas como las rumberas, auge y caída del melodrama ranchero mientras el paisaje urbano se imponía en la pantalla. Las salas eran auténticos palacios para el pueblo, que seguía con fidelidad a las primeras grandes estrellas que inventó el cine mexicano... México parecía ir en verdadero asenso; el cine nacional, de forma simultánea, reflejó esa impresión; es decir, la provincia era abandonada para descubrir una ciudad en constante movimiento. El cine retrató ese crecimiento urbano y el consecuente cambio de actitud... había sentado las bases de una mentalidad moderna y, ante todo, el ideal de un ascenso social. Una escala social que era tema del cine, de la historieta (como *La familia Burrón*, de Gabriel Vargas) y de la publicidad misma. (García, 1997: 8 y 50).

Como consecuencia, en este período lo cotidiano se vuelve “una forma de vida esencial” que culmina con el patrocinio para cierta sociedad, a partir del interés por cumplir con esas obligaciones diarias. En lo particular al cine mexicano le resultó conveniente porque:

[...] los personajes de las películas mexicanas rara vez desempeñaban algún oficio definido: los ricos viven en enormes mansiones que cobijan sus propios despachos; en la clase media, el padre trabaja quien sabe dónde. Sólo en lo arrabal, donde se sufre para ganar cada peso, paradójicamente, todos trabajan, aunque nadie sale de la miseria. Así, en el paisaje cinematográfico, como un atributo del cine urbano, la figura borrosa es el obrero, que confronta su honradez agreste con los hipócritas enviciamientos de la clase alta (García, 1997: 34).

En resumen, hay en lo “confortable” y “suficiente” todo aquello que resulta “persuasivo” ante la imagen real de una sociedad dinámica y venerada.

### 2.3. La ciudad de México y su época del cambio a mediados del siglo XX

Es necesario recalcar que a la sociedad mexicana de los años cuarenta se le plantean las siguientes cuestiones reflexivas y contundentes: ¿Cuánto han mejorado problemas sociales como la inseguridad, la pobreza extrema, la corrupción política, entre otros? ¿Lo suficiente como para decir que la capital del país ha sido limpiada, se cumplen todas las leyes, no hay marginación, inseguridad ni algún tipo de violencia? Hasta el momento, se trata de “ciudades limpias, sin injusticias, sin pobres, sin violencia, sin congestiones, sin basura. Para cada familia una casa ultramoderna y aerodinámica [...] A nadie le faltaría nada” (Pacheco, 2014: 11). Esto se refiere a “todo lo que está solucionado”, una burla que demuestra todo lo contrario, dando a entender su sentido irónico a partir de una similitud congruente con la realidad ficticia y racional. Sin embargo, es obvio que la clase política de esta época sólo trataba de distraer a la población con esta clase de gratas noticias, como queriendo decir:

La luz va ordenando a las personas como si se tratase de recuerdos, va arreglando la colocación de los grupos, ustedes en el medio, usted al lado como si divagara. Así, muy bien... La luz es perfecta, con la perfección de un banquete del Señor Presidente, convivio donde el detalle más insignificante ha sido objeto de arduas meditaciones. *Armonía en blanco*: los guantes, los vestidos, los cinturones, las sombrillas, las rosas y las sillas plegadizas. En la brillantez de la atmósfera todo se difumina y queda inscrito en una pausa, en un paréntesis donde, de no recibir el calificativo de “refinados”, la galantería, la presencia y los ademanes ensayadísimos terminarían aislados, suspendidos en el aire como la sonrisa del gato Cheshire. (Monsiváis, 1977:17)

Sin embargo, lo anterior pone en evidencia el hecho de que la solución de dichos problemas y la conquista de la felicidad total nunca han sido del todo ciertas, ya que “la felicidad sigue siendo la compensación mínima por radicar en México, la felicidad es la certeza de que, pese a demagogos y agoreros, continúan las buenas vibraciones desparramándose en el aire” (Monsiváis, 1977: 188), para todos los habitantes, pues lo hasta aquí expuesto supone que en cualquier lugar y momento, los problemas surgen de acuerdo con las circunstancias que se presenten. Incluso se podría decir que a muchos no les conviene que la vida llegue a ser absolutamente

satisfactoria e íntegra. En realidad, lo interesante de la cuestión radica en lo problemático y utópico que se proyecta en la cotidianidad de la Ciudad de México, patrimonio nacional de variadas categorías (altas, medias, bajas, y de imagen aceptable, decente, fachosa, etc.) que se refieren al consentimiento para obtener una ciudadanía autónoma, la cual se adapta día con día a un itinerario de actividades que buscan el cumplimiento de su regularización, y tiene que ver con lo obligatorio y lo acostumbrado.

Me acuerdo, no me acuerdo: ¿qué año era aquél?; Ya había supermercados pero no televisión, radio tan sólo: Las aventuras de Carlos Lacroix, Tarzán, El Llanero Solitario, La Legión de los Madrugadores, Los Niños Catedráticos, Leyendas de las calles de México, Panseco, El Doctor I.Q., La Doctora Corazón desde su Clínica de Almas. Paco Malgesto narraba las corridas de toros, Carlos Albert era el cronista de fútbol, el Mago Septién transmitía el béisbol. Circulaban los primeros coches producidos después de la guerra: Packard, Cadillac, Buick, Chrysler, Mercury, Hudson, Pontiac, Dodge, Plymouth, De Soto. Íbamos a ver películas de Errol Flynn y Tyrone Power, a matinés con una de episodios completa: La invasión de Mongo era mi predilecta. Estaban de moda Sin ti, La rondalla, La burrita, La múcura, Amorcito Corazón. Volvía a sonar en todas partes un antiguo bolero puertorriqueño: Por alto esté el cielo en el mundo, por hondo que sea el mar profundo, no habrá una barrera en el mundo que mi amor profundo no rompa por ti. Fue el año de la poliomielitis: escuelas llenas de niños con aparatos ortopédicos; de la fiebre aftosa: en todo el país fusilaban por decenas de miles reses enfermas; de las inundaciones: el centro de la ciudad se convertía otra vez en laguna, la gente iba por las calles en lancha. (Pacheco, 2014: 9 y 10)

Ciertamente, *Las batallas en el desierto* refigura el contexto social de aquella época (la década de los 40), una historia de la vivacidad de aquellos tiempos con el afán de mostrar una amplia continuidad metafórica de la cotidianidad que fluye unida a la temporalidad narrativa. Con otras palabras, “la situación de enunciación, las estructuras temporales, la perspectiva que orienta al relato como la indagación sobre sus modos de significación y de articulación discursiva” (Pimentel, 2005: 8).

El recurso narrativo refleja la vida cotidiana como una descripción de los hitos que marcan este periodo histórico conocido como “el milagro mexicano”<sup>6</sup>, el cual

---

<sup>6</sup>El comúnmente llamado “milagro mexicano” se refiere a lo que los economistas también llaman “el desarrollo estabilizador”, que abarcó de 1946 a 1970. Durante esos veinticuatro años, México vivió un gran crecimiento social y económico. Se trató de un modelo que buscaba un constante desarrollo con una economía libre de inflación, déficits y devaluaciones para lograr estabilidad macroeconómica. La Segunda Guerra Mundial dio un gran estímulo al crecimiento de la economía mexicana. De 1940 a 1956, se dio en México un período de

tuvo que ver con el desarrollo pleno y eficaz de la economía para la sociedad. La obra literaria ficcionaliza e incluye lo real y el comienzo de la verdadera promulgación del efecto de esa figura narratológica, ya que se puede considerar al “relato de manera sucinta como la construcción progresiva por la mediación de un narrador de un mundo de acción e interpretación humana, cuyo referente puede ser real o ficcional” (Ricoeur, 1983: 81). Pese a que de manera íntegra “el relato abarca desde la anécdota más simple, pasando por la crónica, los relatos verídicos, folklóricos o maravillosos y el cuento corto, hasta la novela más completa, la biografía o la autobiografía” (Pimentel, 2005: 10), refleja su sencillez recreando las descripciones propias del personaje principal, Carlitos.

Por otra parte, se puede decir que José Emilio Pacheco esboza “un canto épico que es el retrato de una generación que pretendió vivir con honradez y transparencia y que ha sido sucumbida por la realidad. Es descubrir cómo se derrumban las amistades [...] Es mucho el retrato de una corrupción” (excelsior.com). De manera puntual, se refiere a una apreciación que el autor connota “como un contrato de intangibilidad que se parta con el lector [...] con el objetivo de que entable una relación de aceptación, cuestionamiento [...] entre su mundo y el que propone el relato. Pero al cuestionar el mundo de acción propuesta, el lector cuestiona también el propio” (Pimentel, 2005: 10), lo que equivale a ver en la cotidianidad mexicana un lugar intermedio que se define por la consagración profunda de una amplia etapa que “fue destinada a continuar en la ciudad principal o primada, que es una cadena de hechos autoritarios, el cuidadoso y meditado amor a formar de vida que condensan y perpetúan formas de poder” (Monsiváis, 1977: 158), con el fin de

---

crecimiento hacia afuera basado en el dinamismo del sector primario. Esta política puede definirse como crecimiento sin desarrollo, ya que el número de industrias del país aumentó, pero sin la base sólida que es la libre competencia que le permitiera desarrollarse económicamente. Durante el mandato de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), se observó una notable estabilidad política y crecimiento económico. Entre 1940 y 1945, el Producto Interno Bruto (PIB) creció a un ritmo de 7.3%, índice nunca antes alcanzado en la etapa postrevolucionaria. Los regímenes presidenciales de Ávila Camacho y Miguel Alemán Valdés proporcionaron los medios para alentar el crecimiento económico, la consolidación del mercado interno y la inserción de México en la economía mundial. La actividad industrial registró un vigoroso crecimiento. La tasa de crecimiento del PIB alcanzó entre 1947 y 1952 un promedio anual del 5.7%, con un gran crecimiento en la producción de energía eléctrica y petróleo, incluso de la industria manufacturera y de la construcción. (Consultado en Internet: [https://www.economia.com.mx/el\\_milagro\\_mexicano.htm](https://www.economia.com.mx/el_milagro_mexicano.htm))

consolidar un carácter y semblanza explícita ante un ambiente propiamente real, pero, a su vez, completamente imaginario, lo que también se transforma a partir de una realidad individual fijada en lo original y con cierta subjetividad que busca recuperarse de ese ambiente de ciudad que existió y, hasta el momento, existe porque se ha modificado.

Conviene subrayar que lo ficticio se relaciona con el contexto percibido desde una forma histórica, por lo que se refleja y dirige a la sociedad. El autor trata de hacer sentir al lector el efecto de tal presencia a partir de aquello a lo que se enfoca el lector al visualizar la época, al mismo tiempo trata de revivir las emociones de los personajes: “la historia o contenido narrativo [...] se propone como el nivel de realidad en el que actúan los personajes: un mundo en el que lugares, objetos y actores entran en relaciones especiales que sólo en ese mundo son posibles” (Pimentel, 2005: 11). Por esto, es importante mencionar que la presencia de la técnica narratológica es la que se hará cargo de determinar lo específico de las referencias existentes entre el lector, narrador y personajes, es decir, cada referencia de inmediato se conecta entre sí mediante la lectura:

Por lo general, los relatos de tipo YO-él-TÚ con un narrador explícito, cuyo discurso se diferencia claramente del de los personajes, no apela de manera explícita a un narratorio, sino que éste, o bien se perfila a través de señales indirectas constituyendo un narratorio implícito, o bien carece de rasgos que lo identifiquen, constituyendo un narratorio virtual. El narratorio implícito cuando, sin ser apelado de manera explícita, está presupuesto por el narrador, el cual deja en su propio discurso las señales de su presencia [...] Esta presencia implícita del narratorio es la forma más frecuente de apelación del destinatario del relato. (Filinich, 1997: 70)

De manera semejante a cómo los historiadores tienen el deber de contar la historia (la que conforma el pasado), los escritores tienen la obligación de reconfigurar las procreaciones consignadas. De este modo, se conservan los acontecimientos concisos que se intuyen a través del contexto, convocando a los elementos del análisis literario. Su importancia toma forma desde lo visualizado en el lector-autor-texto; de igual manera, está presente la categoría donde el autor recrea una clara imagen de un pasado interno y permanente, por lo que se puede decir que “del relato como texto –oral o escrito– podrían aislarse tres aspectos fundamentales de la compleja realidad narrativa: la historia, el discurso o texto narrativo y el cato de la

narración” (Pimentel, 2005: 11), lo cual fortalece aquello que es considerado como más importante en la formalización de una narración específica que describe momentos explícitos con los cuales hace surgir nuevas cuestiones que pueden relacionarse con cualquier situación o tema, además de encontrar una variabilidad más amplia y fortalecida para toda una reconfiguración y recreación narrativa.

Sin embargo, muchas veces el panorama social trata de definir un espacio claramente real de otro que, al final, resulta ficcional, con tal de aspirar a reconocer un antagonista en la realidad recreada. Esto último reafirma el supuesto panorama idéntico al de la realidad histórica y contextual. En este caso, en el texto *Amor perdido*, Monsiváis lo describe como espacio desde una perspectiva crítica y analítica:

El nacionalismo deviene noble sentimiento y adhesión semestral y, en lo económico, el país se desnacionaliza de modo gradual y sistemático. The Land of Mañana es el recipiente de las inversiones extranjeras y, en correspondencia, sobrevienen los asesinatos de ejidatarios para que surjan fraccionamientos para los obreros empecinados en el sindicalismo libre, la represión mantenida a través de la complacencia y la complicidad de hábitos, ideas y pasiones multclasistas [...] una idea general es siempre peligrosa para el orden existente, la idea general de destruir es –ni modo– la lucha de clases. “Yo voy a gobernar para todos” dice Ávila Camacho. La CTM unge a Miguel Alemán como “Obrero de la Patria” y la Unidad Nacional es la idea general a construir en esos años. Al despotismo lo atemperan el asesinato, el fraude, el despojo y lo prestigian las caridades repartidas del botín. Desde el poder se quiere impregnarlo todo de pasión por el éxito social y económico. El destino de la clase obrera o la suerte de los campesinos victimados es asunto de comentaristas políticos o de los deudos que vayan apareciendo. Todo lo absorbe el espectáculo del crecimiento nacional. (Monsiváis, 1977: 35 y 36)

Dicho de otra forma, la configuración poética demuestra que la intención asigna a la diégesis lo necesario para complementar el espacio y tiempo narrativos, lo cual impulsa a quien sea y lo que sea a ser una pieza importante para convencer y aplacar todo lo que se oponga a reafirmar lo que el lector debe imaginar. Por lo tanto, la complejidad del convenio “existencial” del contexto en la Ciudad de México siempre será lo que se recuerda o no de ese tiempo y espacio particulares, o bien, de cualquier lector contemporáneo que retome algún texto literario.

## 2.4. Los desastres de la guerra

La Segunda Guerra Mundial fue una etapa de acontecimientos fundamentales para la historia contemporánea, tanto por sus consecuencias, como por su alcance universal. El acontecimiento histórico es relatado en el segundo capítulo de la novela por Carlos, el narrador del futuro. Históricamente, lo anterior se resume de la siguiente manera: según el artículo “Biografías y vidas”, el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial suele distinguirse en tres fases: la «guerra relámpago» (desde 1939 hasta mayo de 1941), la «guerra total» (1941-1943) y la «derrota del Eje» (desde julio de 1943 hasta 1945). Lo anterior puede leerse en *Las batallas en el desierto*, pues la historia hace que el lector descubra formas diferentes de interpretar ciertos sucesos, los cuales llegan a un punto interno que nutre el ambiente narratológico, y que se comentará más adelante.

En un principio, la novela de Pacheco plantea al lector un análisis somero a partir de los sustantivos “guerra” y “batallas”, los cuales equivalen connotativamente a problemas, conflictos, enemigos, desacuerdos y disturbios que sugieren al lector, de cualquier nacionalidad y tiempo temas como la muerte, la destrucción y el caos. No obstante, el narrador hace su propia conceptualización: “yo no entendía nada: la guerra, cualquier guerra, me resultaba algo con lo que se hacen películas. En ella, tarde o temprano, ganan los buenos (¿quiénes son los buenos?)” (Pacheco, 2014: 16); así se muestra el juego de la duda que se repite, y en el primer capítulo, ambos sustantivos embrollan la intención de una situación violenta o, incluso, el exterminio total, es decir, lo que ya no se quiere que exista: “en la guerra, asesinaban a millones de madres, pero no lo sabía, no lloraba por ellas ni por sus hijos; aunque en el Cinelandia –junto a las caricaturas del Pato Donald, el Ratón Mickey, Popeye el Marino, el Pájaro Loco y Bugs Bunny– pasaban los noticieros: bombas cayendo a plomo sobre las ciudades, cañones, batallas, incendios, ruinas, cadáveres” (Pacheco, 2014: 21).

Todo esto parece confirmar que el propósito temático principal de *Las batallas en el desierto* se localiza en lo contextual y en el epíteto de la “Segunda Guerra Mundial”, pues al esbozar la desdicha histórica del acontecimiento, el propio

narrador se llega a cuestionar ¿quiénes son los buenos? La respuesta dependerá de quién lo recrea o recuerde. No obstante, Paul Roland acota que “la Resistencia Judía: los judíos fueron pasivamente hacia su muerte en los campos de exterminio conducidos «como corderos a la masacre» de los guetos a las cámaras de gas. [...] Su única esperanza era sobrevivir para ver a sus torturadores reconocer su culpa y responder por sus crímenes” (Roland, 2018: 40), por lo que, una vez más, la respuesta a la pregunta queda en el aire.

En esta novela, José Emilio Pacheco configura ciertos acontecimientos históricos reales que giran en torno a la vida de Carlitos, pero tienen un eco tortuoso en el narrador adulto. La empatía lectora se vinculará con la diégesis a través de su propio conocimiento histórico e, incluso, de lo que haya visto en películas: “la guerra, cualquier guerra, me resultaba algo con lo que se hacen películas” (Pacheco, 2014:16). Por lo tanto, se combina el sentimentalismo histórico con lo relacionado a cierto tema contextual:

[...] si se piensa en la historia como una serie de acontecimientos interrelacionados y no como ocurrencias aisladas, la serie causa una doble organización temporal; por una parte se ordenan los eventos serialmente en una cronología; por otra, no proliferan arbitraria o indefinidamente, sino que están configuradas por un principio de selección orientada que busca una finalidad, una totalidad significativa. (Pimentel, 2005: 19)

De esta manera, la voz del narrador logra su cometido al poner al lector en el lugar del personaje, en este caso, de quienes fueron víctimas de la gran tragedia histórica; por ello, lo anterior continúa tomando fuerza hasta el capítulo V: “no, claro, los niños de la Segunda Guerra Mundial no tuvimos juguetes. Todo fue producción militar” (Pacheco, 2014: 28). Bajo este artificio creativo, la voz del narrador se sostiene durante toda la trama, y ya en el futuro, textos posteriores como *Los hornos de Hitler*<sup>7</sup> y *El hombre en busca de Sentido*, se hacen eco de las víctimas, es decir, de

---

<sup>7</sup>Libro escrito por Olga Lengyel, una sobreviviente de los campos de concentración de Auschwitz y de Birkenau. La visión de cinco chimeneas arrojando el humo de la carne quemada de centenares de miles de seres humanos, entre ellos los padres y los dos hijos de la escritora, es una crónica auténtica y documentada del genocidio más conocido de la historia del siglo XX; un testimonio irrefutable de los «experimentos científicos» realizados en seres vivos. Olga Lengyel conservó como testimonio de esta experiencia las cicatrices y la marca del cautiverio, pruebas que mantuvieron incólume su espíritu de humanismo. Muy por encima de cualquier sensacionalismo, este documento perdurable es un amargo recordatorio a la humanidad de las indescriptibles consecuencias del odio racial, la intolerancia religiosa y el despotismo político. En *Los hornos de Hitler* la autora narra al mundo

quienes fueron despojados de su dignidad y valentía, así como de los que estuvieron dispuestos a morir.

La participación de México en la Segunda Guerra Mundial, [...] fue de gran importancia para el bloque de los Aliados. El país latinoamericano contribuyó de forma significativa con la venta de materias primas a Estados Unidos principalmente [...] al surgimiento del movimiento político, económico y social del panamericanismo, la mayoría de los países estuvieron involucrados en el conflicto indirecta o directamente, tal es el caso de México. La Segunda Guerra Mundial se convirtió en una coyuntura que le permitió dar inicio a un proceso de industrialización exitoso a través del ingreso de capitales externos, y a la vez entrar en los mercados financieros internacionales. (Cfr. lifeder.com)

La integración de México fue propuesta por los Aliados (1940), lo que de alguna forma benefició y fortaleció la idea del “milagro mexicano” y el reconocimiento internacional por parte de quienes aceptaron “la ayuda” de México. Esto significó una “verídica” influencia social que llegó a coagular “un acercamiento” con el resto del mundo, posicionándolo en una mejor categoría transnacional.

No obstante, el personaje de Carlitos describe cómo aquellos que aceptaron “la ayuda y el asilo” de México no dejaron de ser extranjeros: “[...] los niños que de verdad eran árabes y judíos sólo se hablaban para insultarse y pelear. Bernardo Mondragón, nuestro profesor, les decía: ustedes nacieron aquí. Son tan mexicanos como sus compañeros” (Pacheco, 2014: 13). Esto puede leerse de manera muy sencilla, sin embargo, en la práctica, la situación es distinta, incluso en el mundo ficcional<sup>8</sup>, debido a que “Los turcos no me resultaban extraños como Jim, que nació en San Francisco y hablaba sin acento los dos idiomas; o Toru, crecido en un campo de concentración para japoneses; o Perlata y Rosales. Ellos no pagaban colegiatura, estaban becados, vivían en las vecindades ruinosas de la colonia Doctores” (Pacheco, 2014: 14). Lo anterior muestra la manera particular y personal en que los extranjeros son percibidos por Carlitos:

De ahí que el narrador-descriptor se vea obligado a poner coto al inventario, sin fin, que de otro modo podría ser una descripción con la ayuda de modelos de organización que den la ilusión de que los límites son inherentes al objeto

---

el horror de los campos de exterminio nazis. (Consultado en Internet: <https://www.planetadelibros.com.mx/libro-los-hornos-de-hitler/165875>)

<sup>8</sup>Una de las principales consecuencias para México fue la llegada de extranjeros, quienes disponían de sus capacidades intelectuales, económicas y su poderío internacional. Conforme avanzaba la Segunda Guerra Mundial, se hacían evidentes en la realidad mexicana las medidas restrictivas y de vigilancia ante la política migratoria nacional que se innovaba cada vez de manera más estricta. (Cfr. SCIELO)

escrito. [...] las culturas (el modelo de la pintura que se permite describir, es decir, un lugar como si fuera un cuadro; modelos arquitectónicos, musicales, etc. (Pimentel, 2005: 26).

La referencia al contexto mexicano de los años 40 ocurre a lo largo de todo el texto, pese a que dicho contexto, hasta nuestros días, ha tenido “una acentuación de los desequilibrios que pasaron a integrar la amplia franja de subdesarrollo que hoy conocemos como Tercer Mundo” (Cfr. Biografías y Vidas), por lo que en *Las batallas en el desierto* se muestra cómo a lo largo de los seis años que duró la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), México entró de manera imperceptible a la modernidad y a sus nuevas formas de vida. Así, el acontecimiento resulta perceptible para todos, pero apocalíptico para otros:

Los mayores se quejaban de la inflación, los cambios, el tránsito, la inmoralidad, el ruido, la delincuencia, el exceso de gente, la mendicidad, los extranjeros, la corrupción, el enriquecimiento sin límite de unos cuantos y la miseria de casi todos. [...] Mientras tanto nos modernizábamos, incorporábamos a nuestra habla [que] insensiblemente se mexicanizaban: tenquiú, oquéi, uasamara, sherap, sorry, uan móment pliis. [...] La Coca-Cola sepultaba las aguas frescas de jamaíca, chíá y limón. (Pacheco, 2014: 11 y 12)

Dicho de otra manera, el texto configurado de un modo “tan simple” permite al lector sentir las batallas no del personaje, sino de todos aquellos que le acompañan durante la historia ficcional.

Otra forma de interpretar los conceptos de “guerra” y “batallas” es con respecto del hecho de que en México también ocurrían situaciones parecidas a las internacionales. Una de ellas fue la guerra cristera, la cual se conecta en la novela con la vida de los padres de Carlitos: “La guerra en que la familia de mi madre participó<sup>9</sup> [...] Mis padres no podían creerlo porque su niñez, adolescencia y

---

<sup>9</sup>Cristiada fue un conflicto posrevolucionario acontecido entre los años 1926 y 1929 [...] un aparato militar que movilizó el gobierno de Plutarco Elías Calles [...]. La Ley Calles fue la causa de este conflicto civil [...] promulgada en junio de 1926 [...] quitaba privilegios y derechos al religioso [...] Esta Ley decidía el número de sacerdotes por cada templo, decía que los únicos sacerdotes debían ser mexicanos de nacimiento, lo que llevó a la expulsión de sacerdotes extranjeros, además de que se le prohibía a la Iglesia participar en actividades políticas y tener o abrir Colegios [...] La reacción de la Santa Sede con la Ley Calles fue de rechazo total; las actividades religiosas en todo México fueron suspendidas en protesta a las medidas tomadas contra la Iglesia. La población se manifestó para intentar lograr que las medidas tomadas dieran marcha atrás, pero nada de esto sirvió, [...] la lucha fue en su mayor parte en zonas rurales de México. [...] Sin embargo, este boicot fracasó en octubre de 1926, en gran medida debido a la falta de apoyo en el seno de los católicos más ricos, que estaban perdiendo dinero. (Cfr. Profé en Historia)

juventud pasaron sobre un fondo continuo de batallas y fusilamientos” (Pacheco, 2014: 15 y 16). Esto explica el que fue uno de los últimos enfrentamientos en México, y que también podría estar relacionado con que “Una historia es entonces una serie de acontecimientos entramados y, por lo tanto, nunca es inocente justamente porque es una trama, una intriga; una historia con sentido” (Pimentel, 2005: 21). En este caso, se trata de mostrar lo que se asimila ante una conflagración bélica, ya que ello siempre deja como resultado graves catástrofes.

Dicho lo anterior, cada acción contada por el narrador muestra modelos de tipo lógico-lingüístico, taxonómico, espacial, temporal, cultural, etcétera, pese a que: “Antes de la guerra en el Medioriente, el principal deporte de nuestra clase consistía en molestar a Toru. Chino chino japonés: come caca y no me des” (Pacheco, 2014: 15 y 16). No obstante, lo contado por Pacheco puede ser considerado por el lector como algo verosímil dentro de lo que es pertinente acreditar, o apto, según la intención interpretativa de cada lector.

En contraposición, el narrador sitúa al lector en el mundo ficcional: “Lo que sufriría Toru con aquellas películas en que los japoneses eran representados como simios gesticulantes y morían por millares [...] Soy de la Irgún. Te mato: Soy de la Legión Árabe. Comenzaban las batallas en el desierto” (Pacheco, 2014: 15 y 16), por lo mismo de que las citas contextualizan al lector con respecto de la diferencia eterna entre lo histórico y lo ficcional. Asimismo, lo subrayado muestra las palabras que van dejando cierta guía de lectura a partir del sujeto poético:

[...] tejiéndose así como una compleja red de interrelaciones entre historia y discurso. La organización discursiva va desde los diversos tipos de relación – casual, temporal, de repetición, de intensificación, etc. – establecido entre los segmentos de narrar hasta las distintas clases de discurso –narrativo descriptivo, dramático, metanarrativo– y de formas estilísticas y retóricas a los que se recurre para narrar los acontecimientos. (Pimentel, 2005: 22)

Por ello, podría decirse que el tema “guerra” sólo es un pretexto razonable para dar inicio a la invasión afectiva del lector, algo que lo conduce hacia el acto nostálgico de alojarse durante poco o mucho tiempo, incluso para siempre, en ese México “tan remoto”, acogedor y especial, aunque ello choque con la absurda y nefasta historia

universal. Cada capítulo de esta obra es un recuerdo fijo de Carlitos que coteja la variabilidad de su vida al transformarse, por lo mismo de que esto se encuentra en un espacio épico, a partir de lo que vivió en el tiempo de la historia narrada, la cual casi llega al medio siglo y corresponde al tiempo de su niñez. A través de lo que Carlitos cuenta, se desprende tanto la forma de ver un acto violento como el de un entretenimiento eficaz y divertido: “en los recreos comíamos tortas de nata [...] Jugábamos en dos bandos: árabes y judíos” (Pacheco, 2014: 13), lo que permite notar una “consecuencia inocente” en la que Carlitos aprende a jugar de una manera figurada, y al mismo tiempo tiene que ver con algo vinculado a lo que de verdad sucedió en la realidad: “Después de cuanto acaba de pasar (las infinitas matanzas, los campos de exterminio, la bomba atómica, los millones y millones de muertos), el mundo del mañana, el mundo en el que ustedes serán hombres” (Pacheco, 2014: 13).

Desde otra óptica, el comportamiento de Carlitos representa lo impugnado en la inocencia comunal de aquellos individuos que no debían nada. Sin embargo, su único “delito” fue ser judíos o extranjeros. Esto representa el leitmotiv de toda la Historia Universal, algo que sólo continúa y continúa. Este personaje apunta inocentemente: “Nadie escoge cómo nace, en dónde nace, cuándo nace, de quiénes nace. Y ya no vamos a entrar en la guerra de los recreos. Hoy los judíos tomaron Jerusalén, pero mañana será la venganza de los árabes” (Pacheco, 2014: 20).

*Las batallas en el desierto* se desarrolla insistentemente con una doble intención desde un plano denotativo que muestra las acciones de los personajes como si fueran historias y vidas cotidianas, es decir, que dentro de lo ficcional pareciera que todo es real, pese a que “la intriga es [...] un juego productor de la significación narrativa, entre la simple cronología y una temporalidad orientada por su construcción, entre cronología y configuración, entre la secuencia y figura” (Pimentel, 2005: 20), denotando lo acontecido y el contexto de lo descrito por el narrador durante la diégesis. Tal cuestión provoca la toma de conciencia respecto de dos actos: la historia inocente de un niño y lo que tiene que ver con la coagulación de una desdicha y una destrucción planeada por el escritor, a partir de cierto número

de personajes y espacios, quienes están dispuestos a combatir dentro de lo nombrado como “las batallas”.

Por consiguiente, el abastecimiento de la diégesis crece y se desarrolla a su propio ritmo, porque está obligada a presenciar, de manera indirecta, las desgracias que cuenta Carlitos: “[...] pasaban los noticieros: bombas cayendo a plomo sobre las ciudades, cañones, batallas, incendios, ruinas, cadáveres...” (Pacheco, 2014: 21). Por ello, “el nombre del objeto a describir –mismo que inmediatamente se constituye como tema descriptivo– se enuncia, anunciando así el inicio de la descripción; luego, el tema descriptivo se despliega en una serie de atributos, pares y/o detalles que van dibujando el objeto” (Pimentel, 2005: 25). Lo anterior sucede tan sólo por la existencia y expansión del mundo ficcional, dejando una sensación de plenitud que desvía lo antecedido, es decir, las consecuencias negativas ocurridas desde el inicio de la trama, que el lector vislumbra como un destino fatal en la historia de Carlitos. Sin embargo, el problema no es lo que pasa, sino la desdicha y consecuencia catastrófica para todo lo existente, incluso para lo que está próximo a suceder. Asimismo, muchas veces las frases muestran al lector un juego didáctico amoldado a la medida de un mundo ficcional: “comenzaban las batallas en el desierto” (Pacheco, 2014: 15)

## **2.5. Alí Babá y los cuarenta ladrones**

La forma en cómo se despliega el contexto implícito en la novela, invita al lector a enfocarse en cada acontecimiento que forma parte de la vida cotidiana de Carlitos. Ello connota que el personaje vive y el narrador cuenta, lo cual podría ser tomado por el lector como una denuncia de sucesos vinculados con la corrupción<sup>10</sup>. Lo anterior otorga al lector la posibilidad de recrear, en su mundo personal, los acontecimientos “de traición” contados por el narrador:

[...] el ganador de millones y millones a cada iniciativa del presidente: contratos por todas partes, terrenos en Acapulco, permisos de importación, constructoras, autorizaciones para establecer filiales de compañías norteamericanas; asbestos, leyes para cubrir todas las azoteas con tinacos de

---

<sup>10</sup>Con palabras de Malemseña: “los contextos más favorables para que surjan fenómenos corruptos es la existencia de asimetrías. Las asimetrías son diferencias que se producen a cualquier nivel, económico, cultural, político, social o jurídico”. (Malemseña, 2000: 17)

asbesto cancerígeno; reventa de leche en polvo hurtada a los desayunos gratuitos en las escuelas populares, falsificación de vacunas y medicinas, enormes contrabandos de oro y plata, inmensas extensiones compradas a centavos por metro, semanas antes de que se anunciaran la carretera o las obras de urbanización que elevarían diez mil veces el valor de aquel suelo; cien millones de pesos cambiados en dólares y depositados en Suiza el día anterior a la devaluación (Pacheco, 2014:18).

A partir de aquí, el lector puede darse cuenta de lo que Carlitos describe desde su infantil inocencia como lo “corrupto”, algo que ya se vislumbraba en el título del Capítulo III, pese a que “El proceso narrativo y la descripción de un espacio diegético se enfrentan a contracorriente con el problema de significar lo simultáneo, lo sensorial, particularmente lo visual, con medios esencialmente temporales” (Pimentel, 2005: 25). No obstante, en la narración de Carlitos se notan las distintas apreciaciones de un narrador que posee dos voces, es decir, “los efectos positivos y negativos” de la trama. Por una parte, los efectos negativos tienen que ver con la corrupción, problema social que hasta el momento ha prevalecido, pero que, supuestamente, ha sido controlado por el poder jurídico. Gracias a la historia, es posible hacer una analogía que plasme la situación del país durante el sexenio de Miguel Alemán, pues, según Pimentel: “en términos generales, para ‘representar’ – es decir, para significar– los lugares de un relato, los actores que lo prueban y los objetos que lo amueblan, el narrador-descriptor recurre a sistemas descriptivos diversos que le permiten generar no sólo una imagen, sino un cúmulo de efectos de sentido” (2005: 26). Por ello, es posible aplicarle a la realidad esa extensión de comportamientos corruptos que el lector capta y, al mismo tiempo, compara con lo que hoy en día sigue ocurriendo.

Como se afirmó arriba, *Las batallas en el desierto* permiten que el lector note en cada párrafo las voces de los personajes, sobre todo las de los niños, debido a que a lo largo de la trama, son ellos quienes posicionan, de forma secundaria, esas voces imperceptibles y jamás escuchadas por nadie, excepto Carlitos, pese a que él es quien acota la explicación de cada espacio según el capítulo de la novela y su contexto. De este modo, la corrupción se hace notoria en la historia, puesto que muestra cuán conveniente resulta dicho problema puesto al servicio del sistema

político<sup>11</sup>. Así se expone la experiencia de Carlos como narrador y adulto; de ahí que la batalla preliminar a la historia inicie con la frase: “Me acuerdo, no me acuerdo [...]” (Pacheco, 2014: 9), pues las de la batalla son las voces del narrador y el personaje. En primer lugar, la voz de Carlos es la que lanza la idea de la corrupción que, al mismo tiempo, es presentada por el personaje de Carlitos con voz más discreta e inocente, la cual también corresponde a las voces de los otros niños que complementan sus batallas: “Era extraño que si su padre tenía un puesto tan importante en el gobierno y una influencia decisiva en los negocios, Jim estudiara en un colegio de medio pelo, propio para quienes vivíamos en la misma colonia Roma venida a menos, no para el hijo del poderosísimo amigo íntimo y compañero de banca de Miguel Alemán” (Pacheco, 2014: 18). Estos acontecimientos están implícitos tanto en las reflexiones de Carlitos, como en los diálogos directos que mantiene con otros personajes infantiles. De igual modo, los personajes se mueven guiados por un “sentido común”, es decir, por el aprovechamiento de los argumentos inocentes que se presentan en momentos específicos, los cuales tienen que ver con encuentros circunstanciales, tanto del lector, como de los personajes.

No tanto, se decían en los recreos: la mamá de Jim es la querida de ese tipo. La esposa es una vieja horrible que sale mucho en sociales. Fíjate cuando se halla algo para los niños pobres (je, je, mi papá dice que primero los hacen pobres y luego les dan limosna) y la verás retratada. [...] Y él, terciaba Ayala, no es hijo de ese cabrón ratero que está chingando a México. (Pacheco, 2014: 19)

Por otra parte, *Las batallas en el desierto* denuncian con ironía el supuesto esfuerzo de Miguel Alemán por “conducir al país” correctamente. No obstante, la historia oficial muestra “los actos de corrupción [los cuales] están siempre vinculados a la expectativa de obtener un beneficio extra posicional” (Reisman, 1981: 294). De esta manera, Pacheco hace batallar las voces entre sí, pero no sin un propósito específico, lo cual nos hace reflexionar en que, finalmente, la “batalla” real se encuentra entre el personaje y el narrador. El Capítulo III da nombre a este apartado e, igualmente, muestra el relato visto de la siguiente manera:

---

<sup>11</sup>“Ha sido históricamente utilizada [...] como equivalente a la destrucción, devastación o adulteración [...] fuerte carga [...] negativa, [...] y su carácter contextual, explica por qué acciones que con anterioridad se encontraban en el ámbito de lo permitido o incluso de lo obligatorio, ahora [...] aparecen denostadas y prohibidas”. (Malemseña, 2000: 24)

La construcción de un mundo y, específicamente, un mundo de acción humana, éste nos presenta una dimensión temporal y de significación que es inherente. Es un mundo de acción, no sólo un hacer exterior y/o aislado, sino parte de un entramado significativo de acción, con procesos interiores (sentimientos, pensamientos, estados de ánimo, proyecciones, motivaciones, etc. (Pimentel, 2005: 17)

En este capítulo, la construcción de pensamientos polivocálicos emerge a la menor provocación, pues buscan dar fe de lo que el narrador reflexiona sobre el futuro, pese a que los recuerdos de Carlos caen en la especulación de lo recreado en cuanto a su manera de narrar. Esto demuestra que el recuerdo no es exactamente igual a la vivencia, por lo mismo de que Carlitos es protagonista de los acontecimientos. Por ello, el lector tenderá a creerle más, pues él es testigo de cada momento histórico, es decir, de aquello que justifica las características que se presentan y resultan propias del contexto mexicano. Tal argumento se deriva de singularidades comunes que reflejan cómo se ha formado la sociedad mexicana a lo largo de la historia nacional y política, pese a que “El país fusilaba por decenas de miles reses enfermas; de las inundaciones; el centro de la ciudad se convertía otra vez en laguna, la gente iba por las calles en lancha. Dicen que la próxima tormenta estallará el Canal del Desagüe y anegará la capital. Qué importa, contestaba mi hermano, si bajo el régimen de Miguel Alemán ya vivimos hundidos en la mierda” (Pacheco, 2014: 10). Lo anterior refiere a lo que las personas, la radio y los periódicos de aquellos años aseguraban; de esta manera, se despliega ante el lector un “universo diegético del relato, independientemente de los grados de referencialidad extratextual, [que] se propone como el nivel de realidad en el que actúan los personajes, un mundo en el que lugares, objetos y actores entran en relaciones especiales que sólo en ese mundo son posibles” (Pimentel, 2005: 17). En resumen, el discurso de la historia se sostiene al buscar la verosimilitud en la voz de la publicación periodística que, como se sabe, estaba amañada por el Estado para convencer a la ciudadanía. De igual forma, *Las batallas en el desierto* es un retrato ficcional con tono irónico sobre la vida de México durante aquella época.

Dicho lo anterior, el lector puede notar las variadas formas discursivas que usa el narrador para enfatizar, de manera inocente y metafórica, la voz del personaje niño cuando habla de temas relacionados con la corrupción. De esa manera, se

presentan alegorías al “progreso con Miguel Alemán como Dios Padre, caricaturas laudatorias, monumentos. Adulación pública, insaciable maledicencia privada. Escribíamos mil veces en el cuaderno de castigos: Debo ser obediente, debo ser obediente, debo ser obediente con mis padres y con mis maestros” (Pacheco, 2014: 10), de ahí que se llegue a aplicar como una referencia social y ficcional, tanto del narrador, como del personaje.

Dentro de la diégesis, la corrupción es un tema que se puede identificar entre líneas, es decir, como un testimonio de lo que sucedía en México durante la década de los cuarenta. Tal situación fue demostrada en documentales, libros de historia y noticias periodísticas. En el caso de *Las batallas en el desierto*, Pacheco busca sostener los recuerdos del narrador y darle la verosimilitud necesaria al lector: “Me acuerdo, no me acuerdo: ¿qué año era? Ya había supermercados, pero no televisión, radio tan sólo [...] Circulaban los primeros coches producidos después de la guerra: Packard, Cadillac, Buick, Chrysler, Mercury, Hudson, Pontiac, Dodge, Plymouth, De Soto. Íbamos a ver películas de Errol Flynn y Tyrone Power, a matinés con una de episodios completos” (Pacheco, 2014: 9). La enumeración anterior crea en el receptor una imagen de la época basada en el uso y consumo de artículos modernos que, rápidamente, se incorporaron en la identidad nacional con respecto a la abstracta construcción de “lo mexicano”:

[...] la distancia temporal entre el “acontecer” y el “narrador” es mínima, [...] esto se debe a que, aunque todos los tiempos gramaticales puedan ser utilizados para narrar, los relatos tienden, “naturalmente”, a elegir el pasado como tiempo narrativo (perfecto, imperfecto y pluscuamperfecto) pendiente natural que refleja el destasamiento temporal entre la acción y su narración. Así, lo característico de un relato es esa dualidad peculiar del modo narrativo: mundo construido o narrado/voz narrativa que al enunciarlo, lo construye. (Pimentel, 2005: 16)

Por ello, tanto el tiempo que corresponde a la década de los cuarenta, como el tema de la corrupción llegan a ser elementos equivalentes de la contextualidad del cronotopo narrado. De modo que esta novela se vuelve casi un documento testimonial que retrata el régimen de Miguel Alemán y la postura del narrador ante la corrupción política, a partir del alto grado de cohesión estratégica entre las diferentes voces que acompañan su historia. Asimismo, Pacheco también muestra

la presencia de una doble moralidad social que permite revisar cómo fueron aquellos tiempos.

La ciudad, como espacio vivido, tiene a su vez un referente imaginario global, ya que el hombre, en su vivencia inmediata y parcial de la ciudad, siente la necesidad de proyectar construcciones totalizadoras imaginarias. [...] el narrador construye una ciudad verbal perfectamente inteligible, tanto para los que la conocen [...] como para quienes la desconocen. Al mismo tiempo que se insiste en la referencia extratextual y el mito compartido, la referencia intratextual garantiza la coherencia, legibilidad y *universalidad de construcción verbal*. (Pimentel, 2005: 25)

La voz narrativa construye un espacio lleno de acontecimientos ficcionales. En este caso, *Las batallas en el desierto* demuestra la voz irónica del narrador que se esconde de manera imperceptible en la voz infantil del personaje para, de ese modo, configurar “el periodo de crecimiento” como el epíteto de lo que se designa como el “milagro mexicano”. Dicho “milagro” es sostenido por la ideología de la corrupción, ya que esta funciona desde cualquier sistema, es decir, representa una serie de problemas que atrofian la economía, el sistema político y, desde luego, a la sociedad mexicana, de cuyos efectos ha sido testigo el lector. Todo lo anterior le otorga una mayor dimensión histórica a la comprensión de ciertos acontecimientos: “El presidente inauguraba enormes monumentos inconclusos a sí mismo. Horas y horas bajo el sol sin movernos ni tomar agua [...] esperando la llegada de Miguel Alemán. Joven, sonriente, simpático, brillante, saludando a bordo de un camión de redilas con su comitiva” (Pacheco, 2014: 16).

[...] el lector incorpora no sólo el espacio físico de la ciudad, proyectado verbalmente, sino que hace suyo o rechaza la mitología urbana particular que trata de imponerle el narrador. Más aún este complejo mítico-espacio-referencial se asimila al del propio lector quien tiende imágenes y mitos preconcebidos [...] del espacio urbano vivido o del ya leído. Cada nombre, entonces, es síntesis de espacios y mitologías globales. (Pimentel, 2005: 34)

De esta manera, el espacio narrativo ficcional es sustituido por el referenciado de forma histórica como el periodo de Miguel Alemán: “Los intereses de negocios del presidente eran [...] encubiertos por esas figuras [...] el registro público revela algunos de los intereses privados del presidente [...] Entre las compañías en las que éste parece haber tenido una participación importante [...] de esos socios

estaban Tubos de Acero de México, Siderúrgica Tamsa, [...] Ferro Enamel de México y Automagnético, S. A.” (Niblo, 2008: 185). Lo anterior se relaciona con lo contado por el narrador de *Las batallas en el desierto*, pues expone lo que históricamente ha sido bien sabido por el pueblo mexicano, que los cargos públicos eran vistos como un negocio personal, en lo que se invertía capital para después sacarle el máximo provecho. Una vez obtenido el nombramiento, el propósito final era recuperar la inversión, pero con creces. De manera significativa, el narrador no recuerda el año, sin embargo, el periodo histórico que comprende la novela va desde 1946 a 1952, por lo que el lector intuye a partir de un solo dato, es decir, la presencia de Miguel Alemán en la trama: “Aplausos, confeti, serpentinas, flores, muchachas, soldados (todavía con sus cascos franceses), pistoleros (aún nadie los llamaba guaruras), la eterna viejecita que rompe la valla militar y es fotografiada cuando entrega al Señor presidente un ramo de rosas” (Pacheco, 2014: 17).

Del mismo modo, las enumeraciones hechas a lo largo de la novela y que cuentan la historia de Carlitos, tornan evidente que el cronotopo se encuentra configurado mediante dos caracteres fijos en relación con la novela y la historia verdadera. Esto hace referencia a los modelos que describen la época de los cuarenta y el discurso o voz que el mismo personaje principal muestra en cada encuentro presencial que tiene, tanto con su contexto social, como con su recuerdo transversal, es decir, todo lo ficticio de aquel pasado:

Cuando hablamos de modelos descriptivos nos referimos a principios organizadores del discurso descriptivo que provienen del discurso del saber de una época dada: modelos lógicos, taxonómicos y culturales, entre otros, que organizan nuestro conocimiento del mundo [es decir] la descripción acude a estos modelos para organizar la presentación verbal de un personaje, un objeto o un lugar. (Pimentel, 2005: 34)

Por ello, el espacio ficcional se construye a partir de la voz del narrador, que es quien denuncia “las obras de urbanización que elevarían diez mil veces el valor de aquel suelo; cien millones de pesos cambiados en dólares y depositados en Suiza el día anterior a la devaluación” (Pacheco, 2014: 19), por cuanto la voz del narrador es imprecisa debido al recurso del “recuerdo”, identificado por el lector a través de la “deixis referencial del narrador [que] se formula a través de la articulación de tres categorías espaciales llamadas dimensiones:

horizontalidad/verticalidad/proyeccionalidad que generan la ilusión de totalidad y de continuidad del espacio descrito” (Pimentel, 2005: 35). Por lo tanto, el efecto de estos tres elementos es la perpetuidad entre lo histórico<sup>12</sup> y lo ficcional. A partir de esta explicación detallada, en cuanto al personaje ambiental de Miguel Alemán, el lector puede notar lo agregado al cosmos ficcional. Esta información se adhiere de manera sencilla a las voces de los personajes liminales que rodean la vida del narrador. De manera que la novela revela, con un tono irónico, detalles no aparecidos en los libros de historia que son evidentes para el pueblo: “Cada iniciativa del presidente: contratos por todas partes, terrenos en Acapulco, permisos de importación, constructoras, autorizaciones para establecer filiales de compañías norteamericanas” (Pacheco, 2014: 19) Ante esto, la narración de Carlos se torna hacia la ficción como una crítica mordaz de la eventualidad mañosa y carente de moral que rodea la historia de la nación mexicana.

Otro negocio en Acapulco que se efectuó con el petrolero estadounidense J. Paul Getty. [...] la negociación [...] había empezado en 1941. En juego estaban quinientas hectáreas pertenecientes a ejido Del Marqués, en Puerto [...] Acapulco. [...] había una amplia variedad de prácticas corruptas con relación al movimiento obrero. En un entorno de fines de los años cuarenta que se volvía menos favorable [...] las recompensas materiales fueron importantes para convencer a los líderes de resistir la presión de las bases [...] La corrupción aplicada en conjunción con la represión desempeñó un persuasivo papel para convencer. Además, la corrupción [...] endémica en las pugnas entre diferentes agrupaciones de la década de los cuarenta tuvieron el importante impacto de desacreditar al movimiento sindical entre la población en general. (Niblo, 2008: 230)

Lo significativo del personaje ambiental de Miguel Alemán<sup>13</sup> se manifiesta a través del lector, quien elabora una imagen perfecta, tanto del espacio, como del tiempo. Un ejemplo de ello se puede ver en el Capítulo III, a causa de las referencias casi directas al tema de la corrupción. En otras palabras, el título del cuento “Ali baba y

---

<sup>12</sup> “[...] él era dueño de una enorme propiedad junto al mar, la cual se extendía desde la entrada federal a la ciudad de Veracruz e incluía el gran hotel Moncabo. Tenía [...] intereses pesqueros [...] y otras propiedades rurales a todo lo largo de su estado natal [...] el presidente [...] tenía una considerable participación en el nuevo hotel Del Prado, frente a la Alameda”. (Niblo, 2008: 185)

<sup>13</sup> “Las cosas cambiaron en el centro, y muchos altos funcionarios parecían estar en el corazón de numerosos negocios oscuros. Éste fue un hecho muy conocido en ese tiempo. Un chiste muy popular entonces preguntaba «¿Cuáles son los tres grandes males de México?» «La pierna de Santa Anna, el brazo de Obregón y los dientes de Alemán», era la respuesta [...] Alemán era visto, aún en su época, como corrupto en exceso”. (Niblo, 2008: 214)

los cuarenta ladrones”<sup>14</sup> esboza un vínculo irónico entre la historia de Carlos con la historia oficial. Así, la figura de Miguel Alemán es equiparable con la de los cuarenta ladrones de Alí Babá.<sup>15</sup>

Respecto de esto, la alegoría del presidente muestra al lector que siempre estuvo “trabajando al servicio de México [...] están robando hasta lo que no hay. Todos en el gobierno de Alemán son una bola de ladrones” (Pacheco, 2014: 20). Sin embargo, parece difícil identificar los límites entre la ficción y la historia, pues no se logran distinguir al no ser estrictamente cronológicos, pese a que ambos permiten una mejor comprensión del pasado. No obstante, la década de los cuarenta es el objeto principal, ilustrativo y analítico de esta novela, a través del cual se encuentra una maqueta conceptual y social: “Culpar a la avaricia humana de las fallas del sistema brinda una salida fácil al gobierno, suavizando por lo tanto un asunto que podría ser políticamente explosivo” (Morris, 1991: 41).

En definitiva, el argumento principal de la novela es configurado en el sexenio correspondiente al “milagro mexicano” del “México moderno”, por ello, el narrador lo muestra al lector como algo indisoluble de la actividad política. De igual modo, el propósito es denunciar la historia oficial a través de lo que el narrador recuerda de aquella época. La evocación inestable del inicio de la novela se une a los ecos de esas voces ambientales que no pertenecen a nadie específicamente, pero que refirman lo que la mamá del protagonista opina de la ciudad y de su gente: “no cesaba de repetirlo mi madre, estábamos en la maldita ciudad de México. [...] Siniestro Distrito Federal en que padecíamos revueltos con gente de lo peor. El contagio, el mal ejemplo. Dime con quién andas y te diré quién eres” (Pacheco, 2014: 50). Ante esto, resulta evidente que el narrador cuenta la trama desde el espacio de su memoria, pero a partir de las voces ambientales y ciertas referencias

---

<sup>14</sup>“Una tropa de jinetes armados terriblemente, que avanzaban a buen paso [...] que fuesen ladrones, salteadores de caminos, de la más detestable especie [...] cada uno un saco de forraje lleno [...] los bandoleros caminaban agobiados por su peso [...] observar que eran cuarenta”. (Son Cuentos Infantiles)

<sup>15</sup>“Estaba exento de ambición, tenía gustos modestos, se contentaba con poco y [...] se dedicó a llevar una vida de pobreza y de trabajo. Pero, a pesar de todo, supo vivir con tanta economía, merced a las lecciones de la dura experiencia, que pudo ahorrar algún dinero, empleándolo prudentemente [...] Alí Babá inspiró tanta confianza a la gente de su corporación, de todos pobres”. (Son Cuentos Infantiles)

históricas de quienes sostienen lo dicho él. Al respecto, Pimentel afirma sobre esta construcción ficcional:

Garantía de realidad, construcción sinodático del espacio urbano, lugar de referencia textual, el nombre propio, y en especial de una ciudad, [que] parecería significar sólo la “objetivación” verbal de un espacio urbano [...] pero la referencia es también un mito cultural. Mitos compartidos y transferidos: tanto el narrador, como el lector proyectan un espacio que no es neutro, sino ideológicamente orientado. Y es que es una ciudad significada [porque] no sólo establece una relación directa y unívoca, entre su significante diegético y un referente extratextual puramente topográfico. Más allá de esta función verosimilizante, la ciudad descrita tiene una función que sólo podemos llamar ideológica. (Pimentel, 2005: 31)

Ante esto, es evidente lo necesario para acreditar las duplas, es decir, una muestra de la Ciudad de México histórica y ficcional; las voces narrativas del niño protagonista y las del narrador adulto; el mundo adulto y el de los niños; los malos y los buenos, etcétera. Por otro lado, la voz de la historia oficial queda enfrentada contra las reglas no escritas del sistema, pero aceptadas por todos como la corrupción de Miguel Alemán y su séquito de ladrones.

La historia de Carlos es narrada por una ingenua vocecita infantil que permite realizar aseveraciones que se hacen pasar por puntadas presentes en casi toda la novela, pero no sólo en la voz infantil, también en los dimes y diretes de los personajes ambientales. Por lo tanto: “las voces de los protagonistas no pasan al segundo plano, sino que se complementan con la reflexión que sirve de marco filosófico. El diálogo, la narrativa y el comentario reflexivo –tres elementos fundamentales en los textos de José Emilio Pacheco– coexisten gracias a su transparencia que permite al lector captar la obra en tres dimensiones” (Karic, 10: 2006). De ese modo, se da una asimilación de narrativa contextual combinada con lo explícito de lo social, porque a lo largo de la novela se pueden identificar los momentos y las voces individuales que le corresponden a cada personaje.

## **2.6. La clase media mexicana: lugar de en medio**

Este apartado se bosquejará cómo fue la vida en México durante la década de los cuarenta a partir de los elementos referenciales que da el texto. Para ello, se

destacarán acontecimientos que fueron parte de la modernización mexicana de mediados del siglo XX, en la que, como ya ha sido dicho, el poder político tuvo un gran protagonismo. Sin embargo, este no fue el único factor involucrado, también la reserva propietaria de cada familia, que procuraba establecerse en algún lugar con tal de vivir adecuada y satisfactoriamente. Quiroz argumenta que “las vecindades han sido una parte fundamental de la Ciudad de México y la han acompañado a lo largo de su historia. Por mucho tiempo fueron la mejor opción habitacional para los pobres de la ciudad. Conforme la Ciudad de México fue creciendo y el país aceleró su proceso de industrialización durante la década de 1940, las vecindades comenzaron a ser desplazadas por viviendas como las multifamiliares calificadas de modernas” (Quiroz, 2013:28). De acuerdo con lo anterior, se puede agregar que la expansión de las vecindades fue la clave para la consolidación de una sociedad moderna basada en el gran consumo y formas de vida urbana y lujosa. Un ejemplo de ello en la novela se da cuando Carlitos dice:

Millonario frente a Rosales, frente a Harry Atherton yo era un méndigo. El año anterior, cuando aún estudiábamos en el Colegio de México, Harry Atherton me invitó a su casa en las Lomas: billar subterráneo, piscina, biblioteca con miles de tomos encuadernados en piel, despensa cava, vapor, cancha de tenis, seis baños. (¿Por qué tendrán tantos baños las casas ricas mexicanas?) Su cuarto daba a un jardín en declive con árboles antiguos y una cascada artificial. (Pacheco, 2014: 24 y 25)

La mayoría de los hogares pertenecieron a un nivel humilde, ya que, como bien dice Carlitos en referencia a lo descrito por él, es evidente que cada espacio incluye el contexto escenificado: “pues bien, esa serie predicativa va configurando un sistema descriptivo complejo en el que se integran y traslapan otros sistemas, contruidos a partir de diversos esquemas o modelos” (Pimentel; 2005: 59). De ello, resulta evidente una visión explícita sobre las estrategias lingüísticas que permiten al lector observar los espacios y objetos descritos en el texto, por lo que el acercamiento se halla entre la percepción directa de los objetos y la construcción literaria, que da cuenta de la subjetividad vinculada con el personaje, el autor e incluso el lector. No obstante, al lector se le muestra un buen número de análisis que no sólo provienen de descripciones, sino también de ciertos espacios plasmados e identificables. En este sentido, resalta la sencillez con que José Emilio Pacheco arma su trama, por

lo cual se le identifica como un escritor realista: “Lo contrario me pasó con Rosales cuando acababa de entrar en esta escuela, ya que ante la crisis de su fábrica de mi padre ya no pudo seguir pagando las colegiaturas del México. Rosales [...] vivía en una vecindad apuntalada con vigas” (Pacheco, 2014: 25). En este caso, es claro que la explicación no pasa por alto la postura ideológica del narrador, así como tampoco da cuenta de espacios puramente imaginados en relación con sus florecencias subjetivas, las cuales pueden o no adoptar el mismo nombre de ciudades existentes.

Cabe hacer mención también de que la trama de *Las batallas en el desierto* se enfoca únicamente en la Ciudad de México, donde durante la década de los cuarenta predominaba la pobreza y resultaba difícil llevar a cabo la ampliación de las viviendas, representando serias complicaciones para los ciudadanos de clase media y baja: “Éramos tantos hermanos que no podía invitar a Jim a mi casa. Mi madre siempre arreglando lo que dejábamos tirado, cocinando, lavando ropa; ansiosa de comprar una lavadora, aspiradora, licuadora, olla express, refrigerador eléctrico [...] en esa época mi madre no veía sino el estrecho horizonte que le mostraba su casa” (Pacheco, 2014: 22).

Otro ejemplo de esto proviene de la perspectiva cinematográfica; en *Los olvidados*<sup>16</sup> de Luis Buñuel se refleja la faceta miserable del desarrollo económico y

---

<sup>16</sup>Esta cinta se estrenó en México de manera efímera el 9 de noviembre de 1950. Sólo duró un fin de semana en cartelera debido a la incomodidad que generó en un amplio sector de la población y del mundo actoral, como fue el caso de Jorge Negrete, quien no tuvo reparo en decir que si no hubiera estado de gira fuera de México, al ser secretario del Sindicato de Actores, habría prohibido su rodaje. El cuestionamiento de la figura materna no fue lo único que Buñuel plasmó en su filme, también cuestionó la supuesta modernidad que se vivía en nuestro país. En *Los olvidados* también se criticó la creencia de que México se estuviera convirtiendo en un país de primer mundo, como se suponía que estaba ocurriendo. Estábamos en pleno alemanismo, en plena urbanización, y de repente aparecen estos personajes que muestran la barbarie dentro de la sociedad mexicana. En el extranjero, *Los olvidados* triunfó entre la crítica y tuvo mucha aceptación gracias a su exhibición durante el Festival de Cine de Cannes en 1951, donde fue nominada a la Palma de Oro, mientras que a Buñuel se le otorgó el premio a Mejor Director. Fue protagonizada por Roberto Cobo, Estela Inda, Miguel Inclán, Alfonso Mejía, Alma Delia Fuentes, Efraín Arauz y Francisco Jambrina, y trascendió el espacio y tiempo. Cuenta la historia de *El Jaibo*, un adolescente que escapa de una correccional y se reúne en el barrio con sus amigos. Unos días después, *El Jaibo* mata, en presencia de su amigo Pedro, al muchacho que supuestamente tuvo la culpa de que lo enviaran al reformatorio. A partir de ahí, los destinos de Pedro y *El Jaibo* estarán trágicamente unidos. Posteriormente, se realizó una magna proyección de una copia restaurada en el Auditorio Nacional, como expresó José Antonio Valdés, pieza clave en el proceso de inscripción y selección de *Los olvidados* para la UNESCO.

las desigualdades entre los mexicanos, algo que incomodó mucho al gobierno alemán, el cual promovía una política de industrialización, el desarrollo, la urbanización creciente y la expansión de las ciudades, principalmente de la capital: “Hacia 1941, la ciudad tenía 7,138 ha. De superficie urbana [...] convivía con otras poblaciones urbanas y rurales; diez años después había alcanzado 9,018 ha., pero habíase unido ya con el resto de las zonas urbanas del Distrito Federal, alcanzando 19,625 ha., de las cuales 502 ya pertenecían a la recién fundada zona conurbada con el Estado de México” (Quiroz, 2013: 29). Esto hizo posible que, en 1942, la apertura del crédito externo provocara múltiples proyectos de desarrollo financiados con recursos del mercado exterior, y que dio origen a dos fenómenos propios de esta década: el acelerado crecimiento urbano y el aumento de la ocupación de viviendas: “En esa época mi madre no veía sino el estrecho horizonte que le mostraron en su casa. Detestaba a quienes no eran de Jalisco. Juzgaba extranjeros al resto de los mexicanos y aborrecía en especial a los capitalinos. Odiaba la colonia Roma porque empezaban a desertarla las buenas familias [...] y gente del sur: campechanos, chiapanecos, tabasqueños, yucatecos” (Pacheco, 2014: 22). Por ello, es pertinente mencionar que la consolidación de este contexto dio como resultado la combinación de habitantes que se adaptaron a vivir de forma estable y acomodada, lo que tiene que ver con el ritmo acelerado y activo de lo cotidiano y ciudadano. No obstante, la perspectiva de Pimentel respecto de esto es que “el juego de la descripción en un texto narrativo estará en cumplir con esa previsibilidad léxica o en frustrarla para sorprender o para proponer otras formas de contigüidad insólita” (Pimentel, 2005: 59 y 60). Lo anterior deja en claro el lugar privilegiado de los lectores en los relatos literarios, donde se ponderan sus sentidos, lo que equivale a que se conectan verbalmente con el narrador-descriptor. La similitud existente entre los planteamientos de Pimentel y Pacheco es que, precisamente, ambos asignan a sus lectores sentidos privilegiados dentro de los relatos literarios, la mayor parte de las veces son la vista y el oído, es decir, lo captado y reflexivo de cada texto.

---

(Consultado en Internet: <https://www.excelsior.com.mx/funcion/los-olvidados-65-anos-de-un-clasico/1055746>)

La forma de vida de la gente que pertenecía a la clase media era muy abnegada. Esto se aprecia en los avances financieros, ya que la mayoría de los sectores estratégicos de la economía estaban bajo control de empresas extranjeras, pese a que durante la segunda mitad del sexenio, la industria nacional tomó el lugar de las exportaciones primarias como eje del crecimiento económico y social:

Mientras tanto nos modernizábamos, incorporábamos a nuestra habla términos que primero habían sonado como pochismos en las películas de Tin Tan y luego insensiblemente se mexicanizaban: tenquiú, oquéi, uasamara, sherap, sorry, uan móment pliis. Empezábamos a comer hamburguesas, pays, donas, jotdogs, malteadas, aiscrim, margarina, mantequilla de cacahuete. La Coca-Cola sepultaba las aguas frescas de Jamaica, chía, limón. (Pacheco, 2014: 11 y 12)

Todo esto se asoció con la inversión extranjera, ya que cuando “Estados Unidos cambió drásticamente su actitud frente a México y aplicó una política de Buena Vecindad, ésta buscaba evitar que los países latinoamericanos cayeran en la influencia de los países del Eje y que, por el contrario, se convirtieran en aliados” (Quiroz, 2013: 30). Por ello, las relaciones con su vecino del norte fortalecieron una conservación de economías preliminares, las cuales contribuyeron el reforzamiento de un discurso cultural basado en la idea de “lo mexicano”, que fue de vital importancia para la consolidación del Estado Mexicano en 1940. Todo esto generó un acoplamiento compartido entre ambos países que les permitió establecer un amplio consenso entre Estado y sociedad.

En este sentido, el periodo alemanista fue uno de los más densos, pues la economía creció, pero a conveniencia de la inversión extranjera y la clase media: “Mi padre [...] su fábrica de jabones que se ahogaba ante la competencia y la publicidad de las marcas norteamericanas. Anunciaban [...] nuevos detergentes: Ace, Fab, Vel y sentenciaban: el jabón pasó a la historia. Aquella espuma que para todos [...] significaba limpieza, comodidad, bienestar [...] representaba la cresta de la ola que se lleva nuestros privilegios” (Pacheco, 2014: 23), definiendo el modelo de desarrollo vigente en todo el país. De igual modo, se puede notar que hay una persistencia en las políticas de los años cuarenta, pues se empezó a implementar de manera más visible el “milagro mexicano”, un periodo de crecimiento económico sostenido que duró hasta los años sesenta. Sin embargo, debido a la mala

regulación de la distribución de ingresos, tal “milagro” sólo favoreció a pocos sectores nacionales.

Podría decirse que, además de contemplar la categoría sociológica, también se pueden mezclar estos rasgos con proyecciones de “mundos de ficción, la redundancia es lo que afirma y da cuerpo a ese mundo. Nombrar un lugar, incluso describirlo en rigor, no es suficiente para proyectarlo en la conciencia del lector; sólo la repetición, la insistencia textual, por así llamar a este fenómeno descriptivo redundante, es capaz de dar cuerpo y presencia al espacio u objeto representado” (Pimentel, 2005: 58). Así, la lectura de *Las batallas en el desierto* es también una invitación a reflexionar sobre las relaciones entre el lenguaje y los modos humanos de apropiación del mundo literario por medio de los sentidos, y al mismo tiempo, de aquellos intentos y desaparición de percances sociales que, en este caso, se describen a través de estrategias literarias, y que dichas estrategias hacen entender el inicio de todo texto novelístico: “Me acuerdo, no me acuerdo: ¿qué año era aquél? Ya había supermercados pero no televisión, radio tan sólo” (Pacheco, 2014: 9). Por lo tanto, cada ficción provoca ciertos efectos capaces de crear una ilusión de realidad, o bien, defraudarla para conducir al lector hacia percepciones inauditas, a partir del tema que este prefiera y al que dé prioridad para desarrollar, analizar e incluso descubrir reflexivamente.

## Capítulo 3.

### 3.1. Las batallas en el desierto de Carlitos

En el presente capítulo, a partir de una interpretación narratológica, el lector se podrá dar cuenta de cómo los acontecimientos en la vida de Carlitos se presentan como una narración autobiográfica en la voz del narrador, tema ya abordado en el capítulo anterior. “Las batallas de Carlitos” inician con su toma de conciencia respecto de Mariana: “La mamá de Jim es muy joven, muy guapa, algunos creen que es su hermana” (Pacheco, 2014: 19). El recuerdo descrito por el narrador acerca de Mariana muestra diversas formas de frustración, pese a no ser la voz del personaje niño quien la evoca, sino la del narrador; este la escucha desde el futuro impensable (para ese entonces) del año 2000. El mundo rememorado por el narrador es resultado de un encuentro contundente con su nostalgia, mezclada con un amor puro, imposible y platónico. Esto remite, dentro de la trama, a un acercamiento discreto, pasional y constante de lo que Carlitos siente y enfrenta bajo un contexto “casual”: “El departamento olía a perfume, estaba ordenado y muy limpio. [...] Nunca creí que la madre de Jim fuera tan joven, tan elegante y sobre todo tan hermosa. [...] No pude describir lo que sentí cuando ella me dio la mano. Me hubiera gustado quedarme ahí mirándola” (Pacheco, 2014: 27). Aquí es cuando surge esa experiencia en Carlitos de que, de cierta forma, termina con su inocencia infantil, mostrándole al lector cómo la infancia del personaje se escapa entre la voz y los pensamientos del narrador.

Estas observaciones también se relacionan con la estructura narrativa de cada capítulo, en este caso, la descripción que se hace a partir de la presencia de cada personaje en la novela. Los diálogos directos se manifiestan como si de un discurso intercalado se tratara: “Oye ¿cómo dijiste que se llama tu mamá? Mariana. Le digo así, no le digo mamá. ¿Y tú? No, pues no, a la mía le hablo de usted; ella también les habla de usted a mis abuelitos” (Pacheco, 2014: 28). De esta manera, se logra estructurar una narración donde las transiciones temporales suceden libremente, es decir, con el diálogo directo que permite al lector identificar la respuesta de cada personaje desde el momento en que intervienen. Así, el relato muestra esa «utopía

conquistada» que se vuelve cada vez más obvia entre el narrador y el lector, pues, en algún momento, las marcas discursivas hacen que el lector se encuentre dentro de la escena y sienta en carne y hueso todas las emociones que recuerda el narrador: “cómo me hubiera gustado permanecer allí para siempre o cuando menos llevarme la foto de Mariana que estaba en la sala” (Pacheco, 2014: 30). Lo anterior remite a una visión ingenua tendida en el recurso del lenguaje infantil, es decir, la manera en cómo un niño recuerda y describe las situaciones a través de la narración de un adulto. Por ello, el recurso escritural del texto permite que se establezca una interpolación reflexiva.

En un texto se cristaliza la impresión de un mundo narrado por la mediación de dos factores, la historia (mundo) y el discurso (narrado). Pues, las impresiones que en el lector se dan dependen del discurso, lo que deviene en mundo significativo o bien como información narrativa, o término es menos engañoso que representación ya que éste se da en el relato como acto verbal, no busca representar sino significar, informar, transmitir significaciones, que se dan por medio del lenguaje. (Pimentel, 2005:19)

De esta manera, el narrador participa súbitamente y de forma activa en el relato, es decir, que acompaña a Carlitos en sus “batallas”. Pese a que las primeras “batallas” inician en el laberinto que se ubica “en la esquina de la otra calle”, y a la manera de Dante, el espacio de la escuela se vuelve el primer terreno movedizo y conflictivo para Carlitos. Allí, el mundo empieza a adquirir categorías y divisiones provenientes del reflejo de los conflictos que afligen al mundo contemporáneo, clasificado a partir de la mente infantil de Carlitos. Una característica constante dentro de la escritura de Pacheco es que la memoria y el espacio se sincronizan, pues el escritor se mantiene en permanente estado de añoranza al recordar los espacios que se van transformando y que, al aparecer, destruyen la historia memorística del lector. Es así como los espacios que cuenta el narrador dejan de existir, a pesar de que los documentos históricos y las fotografías hablen de su existencia en algún momento y lugar.

Las “batallas” de Carlitos describen su aferrado sentimiento a lo que ya no está o desapareció, pese a que Mariana funciona como la metáfora perfecta: “Si ella viviera, tendría ochenta años” (Pacheco, 2014: 68), le dice Pacheco al lector. Así mismo, el primer encuentro con ella es el inicio de un enfrentamiento desigual,

utópico y transitorio en la relación, que puede establecerse entre el enamorado y su objeto del deseo. Sin embargo, la diferencia subyace en la amplitud social, las reglas de cómo debe actuar la sociedad y lo continuamente paralelo al proceso de transformación y formación totales que le corresponde a cada edad, género y etapa de la vida, pese a que la peripecia central de la trama es el “enamoramamiento” del narrador y su acercamiento a Mariana, es decir, el acercamiento entre un hombre y una mujer, muestra una primera desigualdad social que ya había sido manejada desde 1950 (tiempo de la historia, aproximadamente) por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*:

La mujer, otro de los seres que viven aparte, también es figura enigmática. Mejor dicho, es el Enigma. A semejanza del hombre de raza o nacionalidad extraña, incita y repele. Es la imagen de la fecundidad, pero asimismo de la muerte. En casi todas las culturas las diosas de la creación son también deidades de destrucción. Cifra viviente de la extrañeza del universo y de su radical heterogeneidad, la mujer ¿esconde la muerte o la vida?, ¿en qué piensa?, ¿piensa acaso?, ¿siente de veras?, ¿es igual a nosotros? [...] Eva y Cipris concentran el misterio del corazón del mundo.

Para Rubén Darío, como para todos los grandes poetas, la mujer no es solamente un instrumento de conocimiento, sino el conocimiento mismo. El conocimiento que no poseeremos nunca, la suma de nuestra definitiva ignorancia: el misterio supremo. (Paz, 1987: 59-60)

Lo anterior demuestra el espacio divergente que existe en la relación entre el hombre y la mujer, aunque se crea de lo más normal. Por ello, es evidente que Pacheco suma más kilómetros de distancia en dicha relación, pues dentro de la trama, la divergencia se presenta entre mujer y niño, anunciando la tragedia de lo imposible, es decir, que no se puede pensar en ello sin tratarse de un acto no permitido que escapa de lo equilibrado y prudente.

### **3.2. La batalla del amor por Mariana: “Por hondo que sea el mar profundo”**

¿Quién no se ha enamorado de niño? La sonrisa que se esbozó en los labios de Carlitos demuestra el hecho aflictivo e imposible. Este será el gancho tirado por el narrador, una de las características que lo hará entrañable. Es así como el enamoramamiento de un niño refleja el sentir más íntimo del lector, ya que Carlitos es quien pone sobre la mesa como la manzana de la discordia que detona en el

recuerdo mismo de quien lee. Esto se refiere a que el suceso “casual” invita al lector a vivir de nuevo el enamoramiento espontáneo de Carlitos por Mariana, y que mantiene los ojos pegados al texto: “Y nos sentamos. Yo frente a ella, mirándola. No sabía qué hacer [...] Habló, me habló todo el tiempo” (Pacheco, 2014: 28 y 29). No obstante, el lector es aludido en la cita anterior con el propósito de ser embelesado por el personaje de Carlitos, quien busca mostrarse como una buena persona, pese a que: “Existen otras formas de ser atractivo, que utilizan tanto los hombres y las mujeres, tales como tener modales agradables y conversación interesante, ser útil, modesto, inofensivo [...] para ganar amigos e influir sobre la gente” (Fromm, 1980: 13 y 14). Asimismo, el amor surgido en Carlitos no tiende a la carnalidad, sino a la fantasía, la ternura e idealización de un niño obsesionado con la belleza de la mamá de su amigo, lo que se muestra como su primera “batalla”<sup>17</sup>, a la que, posteriormente, se le sumarán otros aspectos a lo largo de la historia. Con pocas palabras, tal vez el amor acaba siendo una adversidad para quien se atreve a querer vivirlo.

Sin embargo, hay elementos que exhortan al hombre a entrar en la calamidad y afianzarse al sentimiento de su propia identidad afectiva. Este aspecto del amor en *Las batallas en el desierto* es efímero e incierto, como la historia que cuenta Carlitos: “Me acuerdo, no me acuerdo...” (Pacheco, 2014: 9). No obstante, la situación de Carlitos es atípica, pues sus sentimientos por Mariana se presentan de manera discreta e indirecta, es decir, que su amor por ella está constituido por lo momentáneo y reconfortante, tan sólo por verla en casa de su amigo, incluso al pensarla<sup>18</sup>. Lo insólito y único de su amor permanece presente a partir de su propia contemplación interna y las divagaciones que Mariana le inspira: “La melodía circular, húmeda de Ravel con el que la XEQ iniciaba sus transmisiones a las seis y media, cuando mi padre encendía la radio” (Pacheco, 2014: 30 y 31). Esto provoca

---

<sup>17</sup>“El amor no es un sentimiento fácil para nadie, sea cual sea el grado de madurez alcanzado. Su finalidad es convencer [...] que todos sus intentos de amar están condenados al fracaso, a menos que procure, del modo más atractivo, desarrollar su personalidad total, en forma de alcanzar una orientación productiva; y de que la satisfacción en el amor individual no puede lograrse sin capacidad de amar al prójimo, sin humildad, coraje, fe y disciplina” (Fromm, 1980: 9).

<sup>18</sup>“Enamorarse sólo se desarrolla con respecto a [los afectos humanos] que están dentro de nuestras posibilidades de intercambio” (Fromm, 1980: 15).

en él un intercambio de coaliciones, claridades e instantes especiales, todo con el fin de que su amor no sólo sea algo normal o común, sino también revelador e ideal.

El aprendizaje que deja el amor reside en lo confuso de la experiencia y en lo que resulta de ella. Por eso, Carlos adulto sigue “obsesionado” con el objeto de su deseo, es decir, Mariana. La permanencia de su recuerdo y el sentimiento que le ocasiona, es una nostalgia que prevalece y está presente en la deixis, además de verse en la letra del bolero que sirve de intertexto y título para algunos capítulos: “Al escuchar el otro bolero que nada tenía que ver con Ravel, me llamó la atención la letra. Por alto que esté el cielo en el mundo, por hondo que sea el mar más profundo”<sup>19</sup> (Pacheco, 2014: 31). Todo objeto a su alrededor tiene un valor sentimental, pese a que la letra de cierta canción distingue y grita el auténtico sentimiento de Carlos. Desde que escucha esa canción, Mariana se vuelve su obsesión: “Voy a guardar intacto el recuerdo de este instante porque todo lo que existe ahora mismo nunca volverá a ser igual” (Pacheco, 2014: 31). De esta manera, el enamoramiento de Carlitos se convierte en la llave para abrir la puerta a fenómenos con sentidos mucho más complejos e inaprehensibles. Por ello, el lector habrá de enamorarse junto con el narrador para que la lectura se haga extraordinaria como el suceso que el niño cuenta: “Voy a conservarlo entero porque hoy me enamoré de Mariana” (Pacheco, 2014: 31). El lector batalla en compañía del sentimiento del narrador desde el primer capítulo.

Carlos recrea los sentimientos de Carlitos, expuestos ante los ojos del lector, sin embargo, para Carlos sus sentimientos forman parte de su instinto de conservación: “¿Qué va pasar? No pasará nada. Es imposible que algo suceda” (Pacheco, 2014: 31). La particularidad de este monólogo es que lo devuelve a su realidad infantil, por lo mismo de que sus sentimientos no tienen ninguna posibilidad de ser realizados, pues una relación entre un niño y una mujer adulta es casi imposible, ya que dicha relación es ridícula para el mundo adulto y jamás sería aceptada. Sin embargo, todo lo anterior no concuerda con lo que Alberoni plantea: “el enamoramiento surge como una chispa entre dos individuos que pertenecen a dos sistemas separados e in comunicables. Se buscan y se unen transgrediendo las

---

<sup>19</sup>El subrayado es mío, busca resaltar el sentido del bolero.

reglas endogámicas del sistema de parentesco o de clase” (Alberoni, 2004: 23). Puesto que el sentimiento no es mutuo, pese a que no hay esperanza de que sea posible, queda tan sólo una efímera ensoñación en todo lo que el niño siente: “Lo único que se puede es enamorarse en secreto, en silencio, como yo de Mariana. Enamorarse sabiendo que todo está perdido y no hay ninguna esperanza” (Pacheco, 2014: 31). “No obstante, [...] siempre consiste en construir algo nuevo a partir de dos estructuras separadas” (Alberoni, 2004: 25). Todas esas sensaciones se condensan en Carlitos y, al mismo tiempo, hacen que nazca en él algo nuevo<sup>20</sup>. Es así como el sentimiento del primer amor hace que todo cobre un nuevo sentido, porque tal sentimiento dota al personaje desde su consciencia, es decir, lo que él sabe con el inicio de aquello increíble y maravilloso, que sólo sucede a nivel personal.

### 3.3. “Obsesión” y “Hoy como nunca”

Carlitos es víctima de los dos subtítulos que coronan este apartado, porque a manera de intertexto, ambos se encuentran en los capítulos 6 y 7 de *Las batallas en el desierto*, en los cuales ocurren el encuentro y el enamoramiento, por lo que: “El amor tiende a separar la ley de la persona [...] Pero las leyes hablan a través de las personas, éstas se encarnan las antiguas leyes y se oponen al nuevo derecho. No se puede infringir la ley sin pasar sobre las personas que la encarnan, éste es el dilema” (Alberoni, 2004: 34). De acuerdo con Alberoni, en este caso, Carlitos está obligado a adaptarse a las antiguas leyes que, por supuesto, no contemplan lo inusual de sus sentires de niño, es decir, que ajustarse a esas leyes que están asociadas con la exigencia exterior que conforma a la sociedad en general, no quita que sus sentimientos por Mariana sean reales; él está enamorado de ella.

La obsesión del infante confabula encuentros reflexivos y melancólicos con él mismo:

Jugaba en la plaza Ajusco y una parte de mí razonaba: ¿Cómo puedes haberte enamorado de Mariana si sólo la has visto una vez y por su edad podría ser tu madre? Es idiota y ridículo porque no hay ninguna

---

<sup>20</sup>“Hoy, como nunca, me enamoras y me entristeces”. (Ramón López Velarde)

posibilidad de que te corresponda. Pero otra parte, la más fuerte, no escuchaba razones: sólo repetía su nombre como si el pronunciarlo fuera a acercarla. (Pacheco, 2014: 33)

Querer y seguir pensando en Mariana se asimila, de manera metafórica, a su nuevo aprendizaje, pues el personaje apunta hacia el lugar donde aprendió a hacerlo. No obstante, la toma de consciencia a través del monólogo permite al lector vislumbrar esos nuevos caminos que conforman la vida de Carlos. Respecto de lo anterior, Fromm apunta que “la experiencia diaria demuestra, empero, que lo que cada persona considera necesidades [...] depende tanto de su carácter como de sus posesiones reales” (Fromm, 1980: 33). Sin embargo, Mariana se vuelve una necesidad para Carlitos, pues este pretende conservar la cordura para no mostrar su sentir por ella: “¿Qué pensaría la mamá de Jim si se enterase? (Pacheco, 2014: 33). Por lo anterior, se puede notar su forma exasperada para no mostrarse o no hacer evidente su amor ante cualquier persona y de no hacer pensar a Mariana que se está burlando de ella, lo que pone en evidencia su tristeza, es decir, el motor sentimental de su obsesión por ella: “Durante semanas y semanas preguntaba por ella con cualquier pretexto para que Jim no se extrañase. Trataba de camuflar mi interés y al mismo tiempo sacarle información sobre Mariana. Jim nunca me dijo nada que yo no supiera” (Pacheco, 2014: 34). Por lo tanto, es pertinente agregar que “La vida cotidiana se caracteriza por tener que hacer siempre algo, por tener que elegir entre cosas que interesan a otros, elección entre un desencanto más grande y otro más suave” (Alberoni, 2004: 46), es decir, que lo placentero de la vida cotidiana puede estar en querer seguir atado a una preocupación circunstancial, por ello en cuanto Carlitos llega a tener un “nuevo enamoramiento [que] es el punto de partida de [...] afectos. Las personas que aman llegan a formar parte de nosotros mismos, de nuestra realidad global, de esa individualidad que queremos [...] y amen” (Alberoni, 2004: 53). De ahí que lo anterior tenga que ver con la constante ilusión e interés de Carlitos hacia Mariana.

No está de más decir que los sentimientos del personaje desembocan en un gran apego a la realidad y sus vivencias, lo que remite a la toma de consciencia de la vida plena, es decir, a la curiosidad, que es “la primera y más simple de las

emociones que descubrimos en el entendimiento humano [...] La curiosidad es el principio activo por naturaleza” (Burke, 2014: 69 y 70); ello tiene que ver con la novedad, la cual se encuentra en cada etapa de nuestras vidas, además, “se posee el encanto [...] para fomentarla. [...] Es preciso que haya cierto grado de novedad en lo que integra todo instrumento que opera sobre la mente; y la curiosidad se mezcla más o menos con nuestras pasiones” (Burke, 2014: 69 y 70). Lo anterior influye en la complejidad de cómo se llega a ser en la vida. En este caso, Carlitos se aflige, se cuestiona y se preocupa por las perspectivas desalentadoras de su amor, pues para él “es idiota y ridículo porque no hay ninguna posibilidad de que te corresponda” (Pacheco, 2014: 33). Sin embargo, el amor siempre está propenso a surgir y, en consecuencia, se vuelve un cambio adverso o positivo con respecto de la continuidad global y púdica de la persona.

Su obsesión y sensibilidad despierta esa “batalla” en relación con lo querido y deseado. La lucha se da entre sus pensamientos amorosos y de atracción, pese a que “otra parte, la más fuerte, no escuchaba razones: sólo repetía su nombre como si el pronunciarlo fuera a acercarla. [...] Jim dijo: Le caíste muy bien a Mariana. Le gusta que seamos amigos. Pensé: entonces me registra, se fijó en mí, se dio cuenta –un poco, cuando menos– un poco de en qué forma me ha impresionado” (Pacheco, 2014: 34), por lo que la frase *entonces me registra, se fijó en mí, se dio cuenta –un poco, cuando menos– un poco...* deja una imagen que alberga la ilusión infantil. Con palabras de Burke:

La persona que tiene un pesar, aguanta que la pasión se apodere de ella; se abandona a ella, la ama: pero esto nunca ocurre cuando se trata de un dolor real, que ningún hombre soportó de buena gana durante un tiempo considerable. No es tan difícil entender que el placer se aguante bien, aunque no produzca exactamente una sensación grata. En el pensar es natural mantener su objeto continuamente a la vista, presentarlo bajo los aspectos más placenteros, repetir todas las circunstancias que le acompañan [...] retroceder a cada goce particular [...] a menudo se permite cierta tregua en reflexiones tan melancólicas, pero no deja de reconocer que, por melancólicas que sean, les resultan placenteras. [...] La sensación, en tales ocasiones, queda lejos de aquella satisfacción suave y voluptuosa que da la esperanza segura del placer. El deleite que se desprende de las modificaciones del dolor revela [...] su naturaleza sólida. (2014: 77 y 78)

La obsesión de Carlitos está atada al gozo de su corazón enamorado y persistente: “Una y otra vez le rogaba que me llevara a su casa para ver los juguetes, los libros ilustrados, los cómics” (Pacheco, 2014: 34), lo que le sirve como pretexto permanente para ver a Mariana<sup>21</sup>, quien detona el recuerdo invencible de Carlos. De ahí surge su discurso amoroso, el cual contiene un doble sentido, tanto de lo metafórico, como de la inspiración de un suspiro alentador: “Yo pensaba en ella en todo momento. Mariana se había convertido en mi obsesión. Por alto que esté el cielo en el mundo, por hondo que sea el mar profundo” (Pacheco, 2014: 35).

Lo anterior es prueba de la sensibilidad del personaje, no obstante, en la trama llega un momento crudo, pero tierno, el día en que Carlitos le declara su amor a Mariana. Por ello, se evidencia el impulso de la espontaneidad que tal confesión otorga a la conciencia de lo cordial y discreto: “Hasta que un día –un día nublado de los que me encantan y no le gustan a nadie– sentí que era imposible resistir más. Estábamos en clase de [...] Español. Mondragón nos enseñaba el pretérito de pluscuamperfecto del subjuntivo: Hubiera o hubiese amado, [...] Eran las once. [...] Salí en secreto de la escuela. Toqué el timbre del departamento cuatro. Una dos, tres veces. Al fin me abrió Mariana: fresca, hermosísima, sin maquillaje” (Pacheco, 2014: 36). En la narración sucede la transformación y desviación de una sutil costumbre hacia algo inesperado e informal, esto es la sublimación de lo deseado:

La persona es esclava de una pasión, y, en realidad su actividad es una «pasividad», puesto que está impulsado; es el que sufre la acción, no el que la realiza. [...] se considera «pasivo» a un hombre que está sentado, inmóvil y contemplativo, sin otra finalidad o propósito que experimentarse a sí mismo y su unicidad con el mundo [...] en realidad, esa actitud de concentrada meditación es la actividad más elevada, una actividad del alma, y sólo es posible bajo la condición de libertades e independencia interiores. Uno [...] se refiere al uso de energía para el logro de finalidad, el moderno, se refiere al uso de energía para el logro de fines exteriores; el otro al uso de poderes inherentes del hombre, se produzcan o no cambios externos. (Fromm, 1980: 30 y 31)

Esto se refiere a la revelación de no poder permanecer quieto y ecuánime, por ello, a Carlitos no le queda más que mostrar su amor, pero no sólo lo hace para sí mismo, sino también para lo que enteramente desea, es decir, Mariana. En el momento en

---

<sup>21</sup>“Hoy, como nunca, es venerable tu esencia/y quebradizo el vaso de tu cuerpo, y sólo puedes darme la exquisita dolencia/de un reloj de agonía”. Ramón López Velarde.

que decide confesárselo, Carlitos se deja asombrar por la imagen de Mariana: “llevaba un kimono de seda. [...] Cuando llegué se estaba afeitando las axilas, las piernas. [...] Mariana cruzó las piernas. Por un segundo el kimono se entreabrió levemente” (Pacheco, 2014: 37). Tal escena presenta una imagen casual, natural y ambivalente que incluso llega a incluir una leve sensación erótica y cohibida, vinculada con la sensación de lo asombroso por ser “el efecto de lo sublime en su grado más alto; los efectos son admiración, reverencia y respeto” (Burke, 2014: 99). Carlitos llega de manera imprevista a la casa de Jim y encuentra a Mariana sola, en ese instante, se da cuenta de la belleza del cuerpo de la mujer: “Las rodillas, los muslos, los senos, el vientre plano, el misterioso sexo escondido. No pasa nada, repetí” (Pacheco, 2014: 37). La espaciosidad de tal imagen se reafirma con delicadeza y en un espesor atractivo. Por ello, cuando “un cuerpo se compone de partes lisas y pulidas sin presionarse, sin mostrar ninguna aspereza o confusión y, al mismo tiempo, afectando alguna forma regular, lo [...] elegante. Está estrechamente aliado a lo bello, difiriendo de esto sólo [...] regularidad” (Burke, 2014: 99).

La afectividad de Mariana también surge ante Carlitos en el momento en que ella, voluntariamente, le demuestra un gesto de cariño: “Antes de que te vayas ¿puedo pedirte un favor? Déjame darte un beso. Y me dio un beso, [...] no en los labios sino en las comisuras. Un beso como el que recibía Jim antes de irse a la escuela. Me estremecí. No la besé. No dije nada” (Pacheco, 2014: 39). Tal gesto demuestra una reciprocidad por el aprecio y sentimiento que Carlitos experimenta hacia ella, lo que también se vincula con lo dicho por Burke con respecto de la belleza de las mujeres: “se debe considerablemente a su debilidad o delicadeza, e incluso encarece con su timidez, una cualidad a la mente análoga a esta” (2014: 170).

A lo largo de la trama se desprenden la aseveración y el atrevimiento de la confesión de Carlitos: “No sé cómo decirle, señora. Me da tanta pena. Que va a pensar usted de mí. [...] Nadie sabe que estoy con usted. Por favor, no le vaya a decir a nadie que vine. [...] lo que vengo a decirle –ya de una vez, señora, y perdóneme– es que estoy enamorado de usted” (Pacheco, 2014: 37). Tal

declaración constituye el leal instinto de Carlitos, es decir, su indiscreto acercamiento resultado del inesperado momento de asombro que sintió, pese a que “Las relaciones con el hombre y con la naturaleza deben ser una expresión definida de nuestra vida real, individual, correspondiente al objeto de nuestra voluntad. Si amamos sin producir amor, es decir, si nuestro amor como tal no produce amor, si por medio de una expresión de vida como personas que amamos, no nos convertimos en personas amadas, entonces nuestro amor es impotente” (Fromm, 1980: 34). De esta forma, si el amor no produce amor, entonces se convierte en un sentimiento degradante, pues se trataría tan sólo de un espacio vacío sin sentido ni tacto emocional.

Lo anterior se vincula con esa otra cualidad que forma parte de una experiencia de fracaso, ante la prueba de lo que podría ser el amor. Dicha experiencia también incluye el miedo a lo que pueda suceder: “Pensé que iba a reírse, a gritarme: estás loco. O bien: Fuera de aquí, voy acusarte con tus padres y con tu profesor. Temí todo esto: lo natural. Sin embargo, Mariana no se indignó, ni se burló. Se quedó mirándome tristísima. Me tomó la mano [...] nunca voy a olvidar que me tomó la mano” (Pacheco, 2014: 37). Sin embargo, al final, ninguna de las suposiciones de Carlitos con respecto de los efectos de su confesión sucedió, sino todo lo contrario; pasó algo que lo dejó conforme, pero no del todo satisfecho. Ante ello, resulta natural que el fracaso esté ligado al miedo, ya que hasta el cuerpo lo siente:

El dolor y el miedo actúan sobre las mismas partes del cuerpo, [...] aunque en cierto modo en un grado diferente; que el dolor y el miedo consisten en una tensión de los nervios que no es natural; que ésta algunas veces va acompañada de una fuerza anormal, que a veces transforma repentinamente en una debilidad extraordinaria; que estos efectos a menudo aparecen alternativamente, y a veces se mezclan entre sí. Ésta es la naturaleza de todas las agitaciones convulsivas [...] a las impresiones del dolor y del miedo [...] La única diferencia entre dolor y terror es que las cosas que causan dolor operan en la mente mediante la intervención del cuerpo; mientras que las cosas que causan terror generalmente afectan a los órganos corporales mediante la actuación de la mente que sugiere el peligro [...] en producir una tensión, contradicción o emoción de los nervios [...]. (Burke, 2014: 187)

De modo que los efectos del miedo generalmente desembocan en frustración, desánimo, desilusión y hasta desinterés por la vida. Ello interfiere, tanto en lo mental, como en lo corporal, pues es algo que no sólo mitiga la sensibilidad y el

deseo, sino también las agallas de querer seguir siendo trastocado por los sentimientos: “En vez de regresar a clases caminé hasta Insurgentes. Después llegué con una confusión total a mi casa. Pretexté que estaba enfermo y quería acostarme” (Pacheco, 2014: 39). Por ello, el amor siempre incluye al sufrimiento resultante de una situación desigual, es decir, lo referido a “cualquier cosa que produzca un placer verdadero y un placer original es apta para contener la belleza. Por consiguiente, [...] puede ser necesario explicar la naturaleza del dolor y del placer de que dependen” (Burke, 2014: 186); por lo tanto, cada uno designa aquellos acontecimientos que fueron importantes para la existencia. Por otra parte, lo conceptual también se constituye a partir de un conjunto de experiencias que terminan siendo frágiles, pero muy útiles para el resto de la vida, ya que “el amor es la preocupación activa por la vida y el crecimiento de lo que amamos” (Fromm, 1980: 35). Así, lo anterior puede entenderse de dos formas: de manera sustancial, la que puede estar siempre apegada al dolor, y la aventurista, la que sólo se enfoca a lo efímero y placentero, tomándolo “como algo divertido. Algo que cuando crezcas puedas recordar con una sonrisa, no con resentimiento [...] sigue tratándome como lo que soy: la madre de tu mejor amigo” (Pacheco, 2014: 38). Así lo dice y lo considera Mariana; de este modo, queda un sentimiento platónico convertido en un diluvio de momentos un tanto vagos, pero felices.

A esto podría llamársele un tipo de diversión equivalente al bienestar de uno mismo, lo que yace entre lo divino y emocionante, el encanto de lo efímero que es confortable. Por ello, es válido decir que el enamoramiento se vincula “siempre con lo anormal, siempre se acompaña de la ceguera a la realidad, compulsividad y constituye una transferencia de los objetos amorosos de la infancia” (Fromm, 1980: 90), es decir, que el enamoramiento se plantea con la resolución de lo querido, así como con la identificación del aprecio que se siente por alguien, ante toda aquella gama reconfortante y pasional que permite disfrutar de esa persona: “El amor es una acción, la práctica de un poder humano, que sólo puede realizarse en la libertad y jamás como resultado de una compulsión” (Fromm, 1980: 31). Esto es precisamente lo que ocurre con Carlitos, quien tan sólo se deja llevar por su aprecio natural hacia Mariana, quien toma en cuenta su declaración de manera positiva.

Es necesario subrayar que lo racional siempre estará en desequilibrio con lo extravagante, ya que cada uno advierte su especial capacidad para intervenir en alguna situación específica: “Jim afirmó: Debe de haber ido a visitar a mi mamá. ¿A estas horas? Sí: Carlitos es un tipo muy raro. Quién sabe qué se trae. Yo creo que no anda bien de la cabeza” (Pacheco, 2014: 39), como dice Fromm: “el mundo del pensamiento permanece envuelto en la paradoja. La única forma como puede captarse [...] en su esencia reside, no en el pensamiento, sino en el acto, en la experiencia de unidad” (Fromm, 1980: 79). De esto se puede entender la forma en cómo tiene que comportarse una persona ante la sociedad, de ese modo que se configura un papel respecto a lo que se nos obliga a actuar ante la sociedad, pero también ante la formación subjetiva e individual de cada quien, lo que resulta en algo más profundo. En este caso Carlitos, siendo un niño, es quien obligatoriamente debe adecuarse al papel que le exige su contexto social.

Asimismo, la confrontación entre razón y locura siempre está en relación con los términos de lo usual e irregular, pues en ello se encuentra el problema de saber ser ante lo normal: “La sensibilidad semejante para los procesos mentales es más difícil, porque muchísima gente no ha conocido alguien que funcione óptimamente. Toman el funcionamiento psíquico de sus padres y parientes, o del grupo social del que han nacido, como norma, y, mientras no difieren de ésta, se sienten normales y no tienen interés en observar nada” (Fromm, 1980: 113). No obstante, en términos sociales, lo considerado “normal” se encuentra relacionado comúnmente con pertenecer de manera consciente a un tejido mutuo, en el cual se debe aceptar un rol parentético, por lo que cualquier actitud o pensamiento que sea extraño para los demás, será considerado desigual, aunque para uno posiblemente sea válido.

Mariana confesó que yo había estado allí unos minutos porque el viernes anterior olvidé mi libro de historia. [...] No sé cómo pero vio claro todo y le explicó al profesor. Mondragón habló a la fábrica y a la casa para contar lo que yo había hecho, aunque Mariana lo negaba. Su negativa me volvió aún más sospechoso a los ojos de Jim, de Mondragón, de mis padres. (Pacheco, 2014: 39 y 40)

Lo anterior se puede describir como la actitud de Mariana que constata el hecho de que se “debe” seguir mostrando como reglamento para la sociedad, por lo que cualquier acto “anormal” debe ser “acusado”. Es así que Carlitos, al ser un niño,

tuvo una actitud “anormal” hacia Mariana al confesarle su amor. Sin embargo, las consecuencias de aquel acto inusual también reflejan una expectativa adyacente y particular.

La parte noble y [...] débil de los hombres [es capaz] de asumir aquel punto [...] desde el cual estos contrastes presentan [...] el grandioso cuadro de toda la naturaleza humana [...] de buen grado [...] corresponden al proyecto de la gran naturaleza, [que] no pueden ser sino una noble expresión [...] Aquellos hombres que proceden conforme a *principios* son muy *pocos*, lo cual no deja de estar bien sobremano, porque puede suceder con mucha facilidad que se equivoquen en estos principios [...] Aquellos que obran por pulsiones de buen corazón son muchos más, lo cual resulta excelente en un grado sumo, si bien cada persona no puede atribuírsele más que un mérito reducido; pues estos virtuosos instintos, [...] con tanta regularidad mueven al mundo [...] el pundonor se haya extendido en grado diferente, lo cual ha de conferir la totalidad de una encantadora belleza que resulta admirable. [...] Con ello vienen a coincidir los diferentes grupos, en un cuadro de expresión magnífica, donde resplandece la unidad en medio de una gran multiplicidad y donde la totalidad de la naturaleza moral muestra belleza y dignidad en sí misma. (Kant, 2008: 63-65)

Queda claro que Carlitos llega a sentir la disolución de su deseo por Mariana al corroborar que ella no se alteró luego de escuchar su confesión, sino que simplemente acepta su cumplimiento. Porque eso mismo es lo que Mariana le menciona cuando lo hace reflexionar sobre su *infatuation*: “[...] el enamoramiento [...] que no se convierta en un problema para ti, en un drama capaz de hacerte daño toda tu vida. (Pacheco, 2014: 38). Por lo cual se puede considerar al enamoramiento como una búsqueda de la propia y más profunda autenticidad, tratar de ser uno mismo hasta el fondo. Esto se obtiene gracias a la otra persona, al diálogo con ella, al encuentro en el que cada uno busca en el otro el reconocimiento, la aceptación, la comprensión, la aprobación y la redención de lo que ha sido y realmente es” (Alberoni, 62: 2004). Es así como el *infatuation* contrasta con el llamado amor verdadero, pues tan sólo se complace en exigir un “amor ciego” o “el gusto ciego”, algo que lo hace más compatible con el enamoramiento congénito, receptor y verdadero. Por ello, lo anterior tiene que ver con el sentimiento de quienes realmente se aman sin tener impedimentos de ningún tipo.

La aceptación y el desahogo no son más que un amplio conformismo ante la expresión externa que se le hace a la persona querida: “Sentí ganas de llorar. Me contuve y dije: tiene razón, señora. Me doy cuenta de todo. Le agradezco mucho

que se porte así. [...] De todos modos tenía que decírselo. Me iba a morir si no se lo decía” (Pacheco, 2014: 38). Es así como el acto de expresar todo lo que uno siente, equivale a una especie de salvación interna, ya que “liberarse [es] estar redimido del pasado [es] la verdad; [porque] sólo la verdad nos hace libres. [...] La confesión y la absolución [...] son dos componentes esenciales de la experiencia del estado naciente. [...] para poder insertarse como objeto auténtico de amor, pero también como intérprete, consolación, guía” (Alberoni, 2004: 62 y 63). Por lo tanto, la confesión de Carlitos no fue más que la salida de un momento de la vida misma.

### **3.4. El pecado de Carlitos: “Príncipe de este mundo”**

Los actos pueden tener consecuencias trágicas, poco convenientes y personales; esto es lo que le ocurre a Carlitos, quien después de su declaración inaudita e imprudente, se enfrenta con la angustia, el dolor y la frustración; producto de los reclamos, las críticas y discriminaciones de su entorno. Todo ello lo lleva a un sufrimiento lento y profundo, es decir, al suplicio resultante de lo prohibido por la sociedad.

El pensamiento es lo que determina qué es bueno o malo con respecto de las acciones: “El que corrompe a un niño merece la muerte lenta y todos los castigos del infierno. [...] Di que tu hermano te lo aconsejó para que lo hicieras” (Pacheco, 2014: 41). No obstante, las malas influencias también pueden ser una tentación para realizar un acto malvado: “El verdadero carácter del pecado se diseña ya [...] en virtud de sus caracterizaciones inauténticas. Esto significa que llega un momento en el que no puede ignorarse sin más que el pecado puede ser una perturbación de referencia para el hombre, algo que en cierto sentido habla de la relación con Dios” (Pieper, 1986: 58 y 59), por lo que el pensamiento es el que indica cómo debe comportarse uno ante la sociedad. Tal cuestión es enseñada dentro del círculo familiar, principalmente entre las generaciones pasadas, a las que se les inculcaron conductas apropiadas.

Dado que la religión es de una u otra forma, parece ser casi tan antigua como la humanidad misma, el punto de partida de cualquier intento de comprensión de la historia de las religiones del mundo, tanto antigua como moderna, debe

ser lógicamente el comienzo de la búsqueda espiritual del hombre. [...] son solamente aquellos de sus aspectos que se han materializado en forma concreta, tales como las tumbas, santuarios y templos, objetos de culto, esculturas, bajorrelieves, grabados y pinturas que han sobrevivido a los estragos del tiempo, lo que pueden darnos una cierta idea de cómo fueron los comienzos de la religión antes de la redacción de los libros sagrados y la conservación de documentos antiguos. (James, 2001: 9)

Lo anterior gira en torno a las reglas sociales y formalidades que la religión ha configurado para la sociedad. Por ello, hasta el momento se ha aceptado cualquier tipo de religión, en la que siempre se encuentran contrastes. Para cada religión, lo considerado “bueno” o “malo”, la fe en lo fijo, siempre es algo universal: “En cuanto se te baje la fiebre vas a confesarte y a comulgar para que Dios Nuestro Señor perdone tu pecado” (Pacheco, 2014: 41). Desde otro punto de vista, enfrentar un error de manera consciente hace reconocer el peso que se impone y la solución que se exige socialmente, con tal de poder ser perdonados por la superioridad de un Dios verdadero: “La infracción contra Dios está contenida como dimensión fundamental en las [...] caracterizaciones que resultan más plausibles para el pensamiento usual” (Pieper, 1986: 63). Esto en referencia con que en la vida incluye la presencia de Dios, por lo que tanto la actitud que se adopte, como las acciones que se realicen, serán principalmente el saber de tal presencia.

Lo divino puede mostrarse en la vida de los creyentes, sin embargo, entre todos aquellos quienes se supone que lo son, también están los que parecen serlo, es decir, quienes reflejan lo contrario de su pensamiento e imagen ejemplar. Esto equivale a decir que muchos sacerdotes o representantes de Dios no siempre son lo que deberían ser, es decir, almas purificadas que constituyen la presencia del Señor, es así como la mayoría de estos sólo aplican las acciones que caracterizan al hombre desde su naturalidad diluida en el mundo real.

Estrictamente hablando, no sucede algo en contra de la voluntad de Dios ni cuando el hombre se rebela contra él: «No queda frustrada la voluntad de Dios ni en los que pecan, ni en los que consignan la salvación» [...] recuerda una vez más la diferencia entre «problema» y «misterio». [...] no se discute aquí qué implica Dios mismo la falta moral en tanto es un acto contra él, sino que significa para el hombre, para su existencia interna. [...] la cuestión de la culpa se presenta en forma diferente por completo. [...] en los casos normales no se descubre ni una sombra de recuerdo de Dios en el pecado; que se busca la utilidad propia, el propio prestigio, el poder, el disfrute, pero no se piensa en dios ni se tiene la menor intención de apartarse de él. (Pieper, 1986: 65 y 66)

Todo acto prohibido no siempre es tan grave como lo dice la teoría, ya que cada uno está destinado a cometer errores de cualquier tipo, que es lo que Carlitos demuestra: “Recordé lo que me pasó una vez en la peluquería mientras esperaba mi turno. Junto a las revistas políticas estaban Veja y Vodeli [...] miré las fotos de Tongolele, Su Muy Key, Katalán, casi desnudas. Las piernas, los senos, la boca, la cintura, las caderas, el misterioso sexo escondido” (Pacheco, 2014: 42). Por ello, lo narrado anteriormente por Carlitos se asemeja a su alucinación por Mariana; de ahí que cuando uno pasa por alguna experiencia añorada, es muy probable que el tipo de imágenes venideras puedan vincularse con la fantasía deseosa del pasado.

De igual modo, el deseo siempre contiene el suplicio de algo estremecedor que no sólo influye en lo depravado, sino también en lo reflexivo y filosófico: “El peluquero [...] vio por el espejo la cara que puse. Deja eso, Carlitos. Son cosas para grandes. [...] De modo que pensé que si eres niño no tienes derecho a que te gusten las mujeres. Y si no aceptas la imposición se forma el gran escándalo y te juzgan de loco. Qué injusto” (Pacheco, 2014: 42). Esto deja ver que ser niño parece estar asociado con prohibiciones sociales específicas respecto de actitudes inadecuadas, pero también es natural que desde la infancia se suscite la atracción de un hombre hacia una mujer.

Para esto, es pertinente asimilar esas fantasías precoces con angustias que llegan a surgir como consecuencia: “La angustia que existe en la inocencia, primero, no es una culpa, y segundo no es una carga, no es un sufrimiento que no puede conciliarse con la beatitud de la inocencia de un modo muy determinado, como un afán de aventuras, de cosas monstruosas y enigmáticas” (Kierkegaard, 1979: 60), por lo que al querer cumplir con su libre albedrío, Carlitos se da cuenta de que sus acciones no coinciden con las consignas impuestas por la sociedad. Aun así, su afán por retomar aquellos recuerdos es el que lo nutre, y a su experiencia con Mariana: “Me pregunté [¿] había tenido por vez primera conciencia del deseo? [...] ver las piernas de Antonia cuando se subía las faldas para trapear el suelo pintado de congo amarillo. Antonia era muy linda y era buena conmigo” (Pacheco, 2014: 43). Esto expone la exploración que se busca al mostrar que este mundo también se halle a través de la tentación, el deseo y la culpa.

La pecaminosidad no es, pues, en modo alguno la sensibilidad; pero sin pecado no hay sexualidad [...] un espíritu perfecto no tiene ni una ni otra [...] Sólo en lo sexual está puesta la síntesis como contraposición; pero a la vez [...] como tarea cuya historia empieza en el mismo momento. Esta es la realidad a la que procede la posibilidad de la libertad. Pero la posibilidad de la libertad no consiste en poder elegir el bien o el mal. [...] La angustia no es una determinación de la necesidad; pero tampoco de la libertad. Es una libertad sujeta; en ella, no es la libertad libre en sí misma. (Kierkegaard, 1979: 68)

Claramente, siempre existirán necesidades que satisfacer, incluso si están o no, dentro de la norma establecida por una sociedad civilizada. La privación de algo querido filtra la aceptación y el perdón de un mal acto: “No volví a la escuela ni me dejaron salir a ningún lado. Fuimos a la iglesia de Nuestra Señora del Rosario adonde íbamos los domingos a oír misa, [...] Mi madre se quedó en una banca, rezando por mi alma en peligro de eterna condenación. Me hincé ante el confesionario. Muerto de vergüenza, le dije todo al padre Ferrán” (Pacheco, 2014: 43). Lo que se intenta abolir, sea como sea, siempre queda como suplicio en la vida y en el destino que cada uno ha trazado.

No está el hombre determinado como espíritu, sino psíquicamente, en unidad inmediata con su naturalidad. El espíritu en el hombre está soñado. [...] en estado de inocencia el consentimiento de la diferencia entre el bien y el mal [...] rompe la vara sobre todas las meritorias fantasías católicas. [...] La angustia tiene entonces la misma significación que la melancolía en un momento muy posterior, cuando la libertad ha recorrido las formas imperfectas de su historia y debe llegar a ser ella misma en el sentido más verdadero de la palabra. [...] Todo hombre entiende cómo ha venido el pecado al mundo única y exclusivamente partiendo de sí mismo. (Kierkegaard, 1979: 59-70)

Por tal razón, el lector puede empatizar con la realidad y el sentir del personaje en su aflicción y culpabilidad, ya que dichas emociones tienen que ver con la exterioridad del mismo. Pese a que el afán e interés por resolver y purificar las acciones cometidas sólo llegaran a ser posibles con el perdón de Dios:

[...] aceptar este pensamiento con un asentamiento espontáneo. No obstante, queda la pregunta, que se remite también a la experiencia que no llega a dimensiones tan profundas, de si normalmente el hombre en su falta moral piensa en Dios y [...] puede ser una acción dirigida contra Dios. [...] la tradición contesta, [...] con diversos conceptos e imágenes: ofensa, desobediencia, aversión, desprecio. (Pieper, 1986: 63)

Tal acontecimiento implica lo que se dio con el padre Ferrán, quien marca el tormento de Carlitos. Desde el momento en que se encuentra en la iglesia con su mamá, en él se despliega su preocupación, además de cierta incomodidad producida por estar en un espacio donde su pensamiento puede contrastar con su naturalidad. Sin embargo, su pecado no es más que el resultado de ingenuos sentimientos infantiles.

La situación se ubica en lo considerado como inmoral y está llena de desaprobación, además de evidenciarse en la trama la curiosidad morbosa del cura: “En voz baja y un poco acezante, el padre Ferrán me preguntó detalles: ¿Estaba desnuda? ¿Había un hombre en la casa? ¿Crees que antes de abrirte la puerta cometió un acto sucio? Y luego: ¿Has tenido malos tactos? ¿Has provocado derrame? No sé qué es eso padre” (Pacheco, 2014: 43). Lo anterior refleja la personalidad oculta del clérigo que se adentra en su propia perversión más allá de la confesión del “pecado de Carlitos”. Además, la forma de cuestionarlo es indiscreta y muestra la mala lid de quien se supone debería calmar el espíritu atormentado del personaje: “Sin embargo, no está en poder de ningún hombre juzgar si tal delito en verdad es también una aversión voluntaria de Dios mismo, o sea, un pecado en el sentido integral y estricto de la palabra. Y quizá eso no sólo permanece inaccesible a la mirada de cualquier otro, sino también en la conciencia reflexiva del culpable mismo” (Pieper, 1986: 86)

La oscura morbosidad del cura también tiene relación con las experiencias vividas por todo aquel que se haya atrevido a sentir algo por alguien de mayor edad: un maestro, el amigo de un hermano, de un papá o mamá, un sentimiento que puede ser inusual, pero también repentino. Como se ha dicho, es válido que al final surja cierta vergüenza o desazón en el lector con respecto de algún comportamiento que pudo haber causado pensamientos inapropiados e imprudentes, ya que hay varias acciones que pueden incluir un “pecado y culpa en un sentido íntegro, entonces es razonable y necesario que exista también expiación y pena, quienquiera que sea el autorizado para imponerla. Pecado y culpa son algo sancionable por naturaleza. Esto es tan obvio para la conciencia de los hombres, a través de las generaciones” (Pieper, 1986: 105), pese a que los cambios pueden ser muy relevantes ante la

comunidad: “Me dio una explicación muy amplia. Luego se arrepintió, cayó en cuenta que estaba hablando con un niño incapaz de producir todavía la materia prima para el derrame, y me echó un discurso que no entendí” (Pacheco, 43: 2014), lo cual remite a lo dicho por Pieper: “el arrepentimiento no significa otra cosa que esto precisamente: que nosotros «pagamos con una moneda que lleva nuestra imagen» nosotros mismos decimos «no» a nuestra propia acción culpable” (1986: 112); por lo tanto, es necesario asumir la aceptación y confesión de lo cometido, ya que a partir de ello se descubre la desdicha de cada acto imprevisto.

Por otra parte, la resolución del acto cometido siempre se afilia con lo deseado respecto del mal acto, ya que llega a estar en contra del bien, por ello “los presupuestos de una curación de la culpa y del pecado, [...] la necesidad del arrepentimiento sólo es una parte de la respuesta. [Y] también una condición indispensable de la liberación interna [de] la propia acusación, la expresión de la [...] culpa, la confesión en presencia de alguien” (Pieper, 1986: 112 y 113), es decir, que cuando la culpa se asimila, la única solución radica en aceptar lo cometido como una gran falta contra la humanidad y contra Dios. Sin embargo, es posible que haya un estrecho espacio entre ese pecado inaudito y el atrevimiento de querer dejarse llevar por lo que uno siente. A partir de esto, Carlitos reflexiona: “porque yo me había enamorado de Mariana. [...] manifesté propósito de enmienda. Pero no estaba arrepentido ni me sentía culpable: querer a alguien no es pecado” (Pacheco, 2014: 44). De este modo, su argumento justifica el hecho de que no por ser alguien que se atrevió a declarar lo que siente, es un pecador.

No obstante, la acusación siempre intriga a la conciencia manchada por faltas inapropiadas, ya que “la «penitencia pública» y la «confesión personal» descubrirían probablemente no sólo la medida en la propia acusación [que] va contra del gusto del hombre moderno [...] sino también en qué medida se tiene conocimiento de su necesidad” (Pieper, 1986: 114). El desacato de una obra no siempre será condenado con la inaccesibilidad del perdón, puesto que el nivel de cada falta siempre dependerá del tipo de pecado, incluyendo el motivo por el cual una persona se atrevió cometerlo. Esto tiene que ver con la angustia que desemboca en el arrepentimiento.

El pecado, una vez puesto, es una realidad injustificada [...] el arrepentimiento no [...] torna libertad del individuo, sino que desciende en su relación con el pecado a una posibilidad, es decir, no tiene el poder de abolir el pecado, sólo puede padecer bajo su peso. El pecado va en su consecuencia más lejos y el arrepentimiento le sigue paso a paso, pero siempre un momento después. [...] El pecado triunfa; la angustia se arroja desesperada en los brazos del arrepentimiento. (Kierkegaard, 1979: 142 y 143)

En Carlitos no se encuentra ese arrepentimiento, sólo una aflicción que es resultado de su reflexión en torno a lo malo que fue el atrevimiento de arriesgarse a hacer algo temerario y poco moral. Del mismo modo, es necesario decir que toda la angustia del personaje equivale a librar otra “batalla”, que bien se podría relacionar con lo demoniaco y hostil. Por ello, lo fatal con respecto a sus sentimientos se advierte en el momento en que el padre Ferrán lo alecciona: “Por obra del pecado original, el demonio es el príncipe de este mundo y nos tiende trampas, nos presenta ocasiones para desviarnos del amor de Dios y obligarnos a pecar: una espina más en la corona que hace sufrir a Nuestro Señor Jesucristo” (Pacheco, 2014: 43 y 44). Así, la imagen social de la Iglesia es la de una aleccionadora de los seres humanos, una institución que informa sobre lo que se puede o no hacer, puesto que ello es una desviación hacia lo incorrecto y tentador.

En este punto de la historia, Carlitos ha dejado de ser un niño inocente y se ha convertido en el máximo pecador de la era. Es así como se vuelve seguidor del “Príncipe de este mundo”:

En la formación descrita está el individuo en pecado y vive en la angustia del mal. Desde un punto de vista superior, está situación radica en el bien; por ende, angústiase el individuo del mal. La otra formación es lo demoniaco, y en ella vive el individuo en el mal y se angustia del bien. [...] Por eso lo demoniaco sólo resulta claro cuando entra en contacto con el bien, que en este caso se acerca por fuera a su límite. [...] Puede considerarse lo demoniaco [...] el fenómeno como desgracia, destino, etc. [...] El sentimiento que provoca lo demoniaco es en este caso la compasión. [...] el compadecer en el sentido en que se toma habitualmente, es la más desdichada de todas las virtuosidades y habilidades sociales. La compasión está bien lejos de beneficiar al que sufre; más bien cobijase y cultivase en ella meramente el propio egoísmo. [...] Si lo demoniaco es un azar del destino, puede alcanzar a todos. (Kierkegaard, 1979: 143 y 144).

El lector observará cómo las perspectivas de Carlitos se nutren socialmente a lo largo de su vida en relación con lo que las personas reconocen como instituciones

formativas, en este caso la Iglesia. En cierta forma, su confesión no fue más que el signo de una atrocidad cometida en favor de lo demoniaco, y que marca una parte de su destino. Por esto, la confesión también tiene el propósito de aceptar que el mal ha sido responsable de tales acciones: “No podía concebir al demonio ocupándose personalmente de hacerme caer en tentación” (Pacheco, 2014: 44). De este modo, la condición simbólica de la eucaristía se amplía con tal de verse libre de faltas: “Lo demoniaco ha significado en el transcurso del tiempo las más diversas [cosas] y, [...] ha llegado a significar todo lo que pueda entenderse por ello, [...] lo demoniaco es un estado; [que] puede brotar en continuo el acto pecaminoso particular, [...] aunque en relación a la inocencia sea, naturalmente, una realidad puesta por el salto cualitativo” (Kierkegaard, 1979: 147 y 148). Por consiguiente:

Lo demoniaco es la esclavitud, que quiere encerrarse en sí misma. [...] la angustia se presenta en el momento mismo del contacto [...] *Lo demoniaco es lo reservado y lo involuntariamente revelado*. Estas dos determinaciones deben significar lo mismo [...] pues lo reservado es precisamente lo mudo, y si debe exteriorizarse ha de suceder contra voluntad, revolviéndose la libertad que yace en el fondo en la esclavitud, cuando entra por fuera en comunicación con la libertad y traiciona a la esclavitud de tal modo que es el individuo mismo quien se traiciona, contra voluntad, en la angustia. (Kierkegaard, 1979: 148)

Conviene subrayar el hecho de que la ambivalencia existente en Carlitos está ligada con los actos sociales que lo han obligado a rendirse ante la presencia de un representante de Dios, de tal manera que se convierte en un culpable más dentro del contexto de los años cuarenta: “El argumento del padre Ferrán me impresionó menos que su involuntaria guía práctica para la masturbación. Legué a mi casa con ganas de intentar los malos tactos y conseguir el derrame. No lo hice” (Pacheco, 2014: 44). Lo anterior retrata una conciencia del pecado, al cual se busca cómo enfrentar, lo que equivale a estar:

Frente a un demonio inferior y a una naturaleza humana inferior, cuya conciencia de Dios no está fuertemente desarrollada, es la reserva siempre victoriosa, porque el primero no puede resistir y la última está habituada con toda inocencia a vivir al día y a tener el corazón en la mano. [...] La revelación puede expresarse en palabras; entonces termina el desdichado confiando a cada uno su secreto. Puede denunciarse en gestos, en una mirada, pues hay miradas en que el hombre revela involuntariamente lo oculto. Hay una mirada acusadora, que revela lo que, de angustia, casi no se podría entender; una mirada contrita, implorante, que no excita justamente la curiosidad de mirar más a lo que se denuncia involuntariamente. [...] Lo demoniaco sólo es definido

como lo reservado, cuando se reflexiona sobre el contenido, como lo súbito cuando se reflexiona sobre el tiempo. (Kierkegaard, 1979: 150-155)

En vista de que la conciencia de Carlitos lo interroga respecto de su cometido, el cual es realmente un gran delito infernal que lo conducirá hacia un destino siniestro, su desdicha no muestra más que la aflicción oculta debida a la incompatibilidad existente entre su deseo y el cariño prohibido que siente por Mariana. De esta forma, existe un vínculo entre lo inmoral y lo clandestino:

Si lo demoniaco fuese algo somático no sería nunca lo súbito. Cuando se repite la fiebre o la locura, acaba por descubrirse una ley de repetición [que] destruye hasta cierto grado la subitaneidad. Pero lo súbito [...] es un fenómeno psíquico, una manifestación de la esclavitud. [...] Esto es la [...] continuidad [que] es la salvación y [...] mientras la individualidad transcurre hasta cierto grado en continuidad [va] con la vida. (Kierkegaard, 1979: 155)

Lo anterior se refiere a la forma física de lo demoniaco, algo que no precisamente tiene que ser evidente, pese a que Carlitos es reconocido por el lector como la víctima de una repentina acción impulsiva. Por ello, es posible que el recuerdo de una insolencia personal pueda parecer algo inhumano, ya que el suplicio asegura que “lo totalmente [...] y lo parcialmente demoniaco tiene la misma calificación y [...] siente angustia del bien en el mismo sentido de quien también está poseído por [ello]. La servidumbre del pecado es también esclavitud, pero su dirección es distinta” (Kierkegaard, 1979: 160). Sin embargo, para Carlitos “el amor está bien, lo único demoniaco es el odio” (Pacheco, 2014: 44); asimismo, el resentimiento es lo peor que puede surgir en los seres humanos; es más, resulta probable que el odio sea designado como un pecado mortal, por lo que este sólo acredita el mal o aquello que perjudica al prójimo.

Con el fin de puntualizar la existencia de un concepto que se refiera a lo maligno, Kierkegaard argumenta que: “La esclavitud, lo demoniaco es, por tanto, un estado. [...] surge de él continuamente el nuevo pecado; puesto sólo el bien es la unidad de estado y movimiento” (160: 1979); por ello, lo que Carlitos piensa con respecto del perdón tiene que ver con realizar una súplica u oración: “Recé veinte

padresnuestros<sup>22</sup> y cinco avemarías” (Pacheco, 2014: 44). En cierta plegaria encuentra algo que le permite enmendar su conciencia, que sería lo más usual para adquirir el perdón de Dios, sin embargo, también refleja la importancia del mal paso social. Entonces, la enmienda adquiere la aceptación social y la tranquilidad percibida por el mundo exterior e íntimo de cada uno, pero siempre está propensa a convertirse en un desequilibrio en el que la influencia del mal termine sometiendo a la persona. En consecuencia, la trama muestra al lector la presencia de la institucionalidad social en la vida de un infante desde la familia, luego la escuela y posteriormente la iglesia y la ciencia, no obstante, Carlitos es capaz de analizarse a sí mismo: “Por la noche me llevaron al consultorio psiquiátrico de paredes blancas y muebles niquelados” (Pacheco, 2014: 44). De este modo, el lector acompaña al personaje en todas sus batallas, desde las más leves, hasta las más graves; por ello, Carlitos llega a ser diagnosticado clínicamente.

En definitiva, todo lo anteriormente expuesto tiene que ver con la propuesta sociológica de la novela, ya que el texto puede ser analizado desde diversas perspectivas sociales, entre ellas la psicológica. Por ello, Carlitos es sometido a un análisis de su persona y contexto: “El psiquiatra me interrogó y apuntó cuanto le decía en unas hojas amarillas rayadas. No supe contestar. Yo ignoraba el vocabulario de su oficio y no tuvo ninguna comunicación posible” (Pacheco, 2014: 45); esto muestra un ejemplo de cómo se llega a alterar el comportamiento de cualquier ser humano. Sin embargo, Carlitos no lo comprende del todo por el simple hecho de ser un niño: “Me hicieron dibujar a cada miembro de la familia y pintar árboles y casas. Más tarde me examinaron con la prueba de Rorschach [...] con números, figuras geométricas y frases que yo debía completar” (Pacheco, 2014: 45), ya que solamente se trataba de un diagnóstico superficial y poco sutil. Ante esta situación, no hay más remedio que el sometimiento de quienes cometen actos “anormales”, considerados como patrones de enfermedades mentales. Sin embargo, lo que Carlitos concientiza es la forma en que es “tratado” socialmente su amor, es decir, su enamoramiento, visto como “un desajuste de su comportamiento”.

---

<sup>22</sup>Esta palabra compuesta muestra al lector la importancia del acto de enmienda a través de las oraciones religiosas. Su repetición, al igual que el acto de hacer planas en el colegio, tiene la misión de dejar un aprendizaje con respecto de las reglas sociales.

El psiquiatra toma poco en cuenta sus sentimientos, dejando de lado la parte hermosa de la experiencia y el tiempo vivido por él<sup>23</sup>: “Mi mayor placer: Subirme a los árboles y escalar las fachadas de las casa antiguas, la nieve de limón, los días de lluvia, las películas de aventuras, las novelas de Salgari. O no: más bien quedarme en cama despierto” (Pacheco, 2014: 45), reflejando la conmoción de su pensamiento:

Las vivencias emocionales [que] están estrechamente ligadas a la actividad y la conducta del sujeto. Aquello que conduce al éxito o ayuda a alcanzar los fines planteados motiva emociones y sentimientos positivos. [...] Las emociones son señales de que los actos se realizan con éxito o sin él e influyen para que el sujeto realice unos actos u otros. [...] La influencia de las emociones depende de la situación concreta en que aparecen y de la conducta habitual del sujeto, de lo que constituye la particularidad. [...] se caracterizan por su *tensión* o por su *ligereza*, lo que depende de la etapa de la actividad. [...] a su vez, depende cómo se ha organizado la vida del sujeto, de la importancia que ha llegado a alcanzar en su vida uno u otros fenómenos [...] de las necesidades que son dominantes para él, de cuál es su actitud con respecto a las exigencias sociales, qué motivos son los que lo impulsan y qué fines persigue en su actividad. La intensidad [...] depende también de [...] un acto [que] esté relacionado con aquellas cualidades de la personalidad que para él tiene importancia. (Smirnov, 1960: 356-358).

Carlitos refleja, de manera inocente, los momentos y situaciones de su vida, por lo que el psiquiatra opina, al igual que como ocurre con el sacerdote, que se trata de algo fuera de lugar: “Lo que más odio: La crueldad con la gente y con los animales, la violencia, los gritos, la presunción, los abusos de los hermanos mayores, la aritmética, que haya quienes no tienen para comer mientras otros se quedan con todo; encontrar dientes de ajo en el arroz o en los guisados; que poden los árboles o los destruyan; ver que tiren el pan a la basura” (Pacheco, 2014: 46). El lector puede apreciar la perturbación de Carlitos, es decir, el código de los adultos, distinto al de los niños; por eso, todas estas circunstancias se vuelven caóticas: “Yo ignoraba el vocabulario de su oficio y no tuvo ninguna comunicación posible” (Pacheco, 2014: 45), remitiendo a la convicción del pensamiento de Carlitos y su gran sensibilidad:

---

<sup>23</sup>“La sensación es la primera fuente de todos nuestros conocimientos del mundo. [...] es el resultado de la excitación de los sistemas más complicados de células nerviosas [...] cuya intervención es indispensable para que aparezca la sensación. [...] El desarrollo de las sensaciones es el resultado del perfeccionamiento de los analizadores bajo la influencia del medio externo”. (Smirnov, 1960: 95 y 97)

La aparición de los sentimientos depende de las condiciones en que vive el hombre, sobre todo, de las necesidades ligadas a las relaciones entre las gentes: la necesidad de tener relaciones sociales, de cumplir las exigencias de la sociedad [...] de gozar del aprecio de [ésta], etc. los sentimientos siempre están ligados inseparablemente a necesidades culturales o espirituales. [...] los sentimientos pueden tener carácter constante y prolongado, pueden ser independientes de cada situación exactamente determinada. En estos casos aparecen como actitudes emocionales constantes con respecto a los objetos y fenómenos de la realidad. Esta actitud constante se conserva [...] a pesar de que en distintos momentos de un mismo objeto puede causar en el individuo distintos sentimientos circunstanciales según las distintas situaciones en que se encuentre. (Smirnov, 1960: 360)

De ahí que las reacciones emocionales del niño se enfatizan con el contraste entre los códigos y comportamientos de los adultos, lo que conduce al lector a la “batalla de Carlitos” a partir del contexto social en el que vive. Sus batallas vitales siempre se encuentran rodeadas de contrastes que incrementan su aflicción y desconsuelo, esto lo percibe el lector a partir del diagnóstico que se establece frente a Carlitos: “El niño tiene una inteligencia muy por debajo de lo normal. Está sobreprotegido y es sumiso [...] el chico es listísimo y extraordinariamente precoz, tanto que a los quince años podría convertirse en un perfecto idiota” (Pacheco, 2014: 46). Así son los personajes adultos, quienes “hacen ver” a Carlitos como una criatura incompatible con lo que “normalmente debería ser”. Con otras palabras, los adultos son quienes “conocen” la vida y cómo debe ser llevada, ya que lo tradicional, cultural y moral desestabiliza el universo infantil, de tal modo que para los niños algo bueno termina siendo malo. De forma concisa, “Carlitos no es normal”, pues “la conducta atípica se debe a que padece desprotección, rigor excesivo de ambos progenitores, agudos sentimientos de inferioridad: Es, [...] de muy corta estatura para su edad y resulta el último de los varones. [...] Anda en busca del afecto que no encuentra en la constelación familiar” (Pacheco, 2014: 46 y 47). Al respecto de lo anterior, Smirnov opina:

La simpatía es la forma inicial de los sentimientos sociales del niño; ésta se manifiesta en el apego hacia las personas que le rodean, en primer lugar, hacia la madre o la persona que cuida de él constantemente. A medida que se amplía el círculo de personas con quienes se relaciona, el niño enriquece su vida emocional y forma determinadas actitudes emocionales para cada una de ellas. (1960: 360)

La historia de Carlitos contrasta con la conducta humana socialmente correcta, es decir, sus pensamientos o sentimientos que son reprimidos desde niño, hasta que se convierte en adulto. No obstante, su voz interna le dice quién es realmente, tras protestar desde lo profundo de su corazón: “Me dieron ganas de gritarles: Imbéciles, siquiera pónganse de acuerdo antes de seguir diciendo pendejadas [...] ¿Por qué no se dan cuenta de que uno simplemente se enamora de alguien? [...] Pero el tipo vino hacia mí y dijo: Ya puedes irte, mano” (Pacheco, 2014: 47). Por ello, todo en la historia de Carlitos se encuentra librando una batalla, pues se enfrenta a un mundo que lo obliga a refrenar sus impulsos por querer hacer y expresar quién es:

Los estados de ánimo son los estados emocionales más o menos prolongados que dan un colorido determinado a todas las demás vivencias del individuo. [...] son motivados por distintos acontecimientos que tienen una u otra significación para el individuo. [...] Algunas veces los estados de ánimo pueden depender incluso de cualquier pequeñez si está ligada a circunstancias importantes para el individuo: cualquier advertencia si ésta parece ofensiva, una mirada de desagrado de otra persona [...] los estados de ánimo que están relacionados con las condiciones de un momento dado [lo que se refiere a que] Los afectos son vivencias emocionales relativamente cortas que se desarrollan tempestuosamente. Por ejemplo, la ira, el pánico, el éxtasis [...] La aparición de afectos siempre está relacionada con circunstancias de gran significación para la vida del individuo. (Smirnov, 1960: 365 y 366)

Así mismo, la reacción que contuvo Carlitos cuando se resistió a expresar su sentir, tiene relación con lo estremecedor de su conciencia, por ello el enojo interno ante la presencia de las autoridades institucionales y su autocuestionamiento; carecía de una respuesta absoluta, lo que es considerado “extraño” para el mundo de los adultos, que acumula muchos prejuicios. Por ello, es necesario aceptar que, sin dichos juicios de valor, no sería posible que se extendieran los pensamientos y sensaciones internas de todo ser humano, ya que:

La evolución de los sentimientos es una de las facetas principales del desarrollo de la personalidad. Este desarrollo está determinado por las actitudes del individuo hacia la realidad, lo que a su vez depende del contenido de su vida [...] la condición fundamental para educar los sentimientos es la de organizar la vida y la actividad del niño de tal manera que éste tenga posibilidad de vivir sentimientos de alto valor [...] que enriquezcan su experiencia emocional, sobre todo en lo referente a los sentimientos morales y a la conducta relacionada con ellos. (Smirnov, 1960: 381)

La experiencia del personaje y sus encuentros con la moral del mundo social están configurados poéticamente como antítesis de la realidad, es decir, que la singularidad propia muchas veces choca con lo real, y de ese choque surge un aprendizaje. Es así como muchas veces los acontecimientos o circunstancias de la vida eliminan lo genuino de los sentimientos. En el caso de Carlitos, suceden catástrofes o batallas personales que alteran su tranquilidad: “Fueron semanas terribles. Sólo Héctor tomaba mi defensa: Te vaciaste, Carlitos. Me pareció estupenda puntada. Mira que meterte a tu edad con esa tipa que es un auténtico mango” (Pacheco, 2014: 48), por lo que el lector puede intuir lo morboso y grotesco del contexto social que rodea a Carlitos. Ante esto, es entendible la reacción de su hermano, Héctor: “Haces bien lanzándote desde ahora a tratar de coger, aunque no puedas todavía, en vez de andar haciéndote la chaqueta” (Pacheco, 2014: 48). Tal afirmación sólo tiene que ver con un prejuicio en torno a la experiencia de Carlitos que, más bien, se trataba de un enamoramiento y no de “la necesidad de empezar a experimentar” algún encuentro sexual o erótico. Ello hace ver que la sociedad determina los malos comportamientos a partir de especulaciones y juicios morales, los cuales pueden ser equivocados y crear la idea errónea de que tales comportamientos se transmitirán de generación en generación.

Las reglas de conducta se cumplen muchas veces de manera externa y cuando hay unas condiciones exactamente determinadas. Su observación no siempre expresa la actitud real hacia unos u otros hechos de la realidad, hacia las otras personas y hacia sí mismo. El desarrollo de la psiquis no refleja de manera automática todo lo que actúa sobre el niño. El efecto de los agentes externos, la influencia de la educación y de la enseñanza dependen de cómo se realizan estas influencias y del terreno formado ya anteriormente sobre el cual recaen. El niño pasa siempre por un periodo de exclusión al inicio de su vida, la cual es más rica cuando se vuelve mayor. (Smirnov, 1960: 463).

Los estatutos o reglas de la sociedad impiden que un niño pueda relacionarse amorosamente con una mujer adulta, sin embargo, Carlitos fue honesto al expresar su enamoramiento de Mariana, y no por ello desacató las reglas: “Héctor, no es para tanto. Nomás le dije que estaba enamorado de ella. ¿Qué tiene de malo? No hice nada de nada. En serio no me explico el escándalo” (Pacheco, 2014: 48). Para Carlitos, mostrar sus sentimientos era algo necesario, aunque a su edad, aún no estaba preparado para demostrar su amor, pues ese sentimiento estaba mal dirigido

hacia alguien que, por la diferencia de edades, no era para él. Ello da como resultado que su actitud hacia Mariana salga de la norma y le ocasione un sentimiento de culpa.

Sin embargo, lo “mal visto” siempre está arraigado en las sociedades que sólo se preocupan por representar los valores que muchas veces son obsoletos: “Tenía que suceder [...] por la avaricia de tu papá, que no tiene dinero para sus hijos, aunque le sobra para derrocharlo en otros gastos, fuiste a caer [...] en una escuela de pelados. [...] admiten al hijo de una cualquiera. Hay que inscribirte en un lugar donde sólo haya gente de nuestra clase” (Pacheco, 2014: 48). Pese a ello, la mortificación superficial de su madre es reflejo de una época con ciertos valores: “Las opiniones enraizadas en la estructura caracterológica de una persona, respaldadas por la energía contenida en su carácter, son las únicas opiniones que se convierten en convicciones. [...] El carácter [...] es el destino del hombre. La estructura del carácter decide qué clase de ideas elegirá un hombre [porque] determina también la fuerza de la idea elegida” (Fromm, 1981: 58). De esta manera, la voz de su madre representa la visión de ciertos grupos de autoridades estrictas que, cobijadas por la doble moral, se aferran a los valores erróneos de la época. La madre de Carlitos hace mención indirecta, y con cierta ironía, de su padre, quien simboliza para ella la doble moral. Al hacer este comentario, muestra la imagen del “buen padre” que se desmorona, un “mal padre” en el sentido de que no practica las buenas costumbres por tener otra familia. Por ello, la mamá de Carlitos lo expresa con la frase: *...que no tiene dinero para su familia aunque le sobra para derrocharlo en otros gastos*. Así, el estereotipo del padre de Carlitos no es raro para la sociedad mexicana, sino algo esporádico, e incluso normal. La novela sólo lo hace patente, ya que este personaje puede que sea un cliché, pero también una realidad por ser un elemento tan común en la cultura mexicana. La mamá de Carlitos es sólo uno de tantos reflejos, como las luces que alumbran la Ciudad de México, con respecto de las mujeres que sufren las consecuencias de una sociedad machista.

[...] no cesaba de repetirlo mi madre, estábamos en la maldita ciudad de México. Lugar infame, Sodoma y Gomorra en espera de la lluvia de fuego, infierno donde sucedían monstruosidades nunca vistas en Guadalajara como el crimen que yo acababa de cometer. Siniestro Distrito Federal en que padecíamos revueltos con gente de lo peor. El contagio, el mal ejemplo. Dime

con quién andas y te diré quién eres. Cómo es posible, repetía, que en una escuela que se supone decente acepten al bastardo (¿qué es bastardo?) o, mejor dicho, al máncer de una mujer pública. Porque en realidad no se sabe quién habrá sido el padre entre todos los clientes de esa ramera pervertidora de menores. (¿Qué significa máncer? ¿Qué quiere decir mujer pública? ¿Por qué la llama ramera?) (Pacheco, 2014: 48).

No obstante, la fuerza que encierra el personaje de la madre de Carlitos y aquellas otras voces poco a poco demuestran que el cambio se vive por debajo de la pesada moral que envuelve a esta sociedad. De ese modo, también existen “batallas” entre los choques de visión: “Pero, mamá, ¿cuál clase? Somos puritito mediopelo, típica familia venida de la colonia Roma: la esencial clase media mexicana. Allí está bien Carlitos, su escuela es nuestro nivel” (Pacheco, 2014: 48). Por ello, el hermano de Carlitos reconoce que lo de su familia es mera apariencia, como la de su papá. No obstante, su voz llega a perderse como ocurre con la imagen del porro universitario que en un futuro será nada menos que ese “Caballero de Colón”. De ahí que la voz de Héctor se diluya débilmente ante la fuerza de la tradición social. Ante esto, la cuestión es si acaso no es el papel de todo adolescente estar siempre en pugna con las instituciones. Al final, termina convertido en lo que él juró que nunca sería, “hipocresía”, diría Carlitos.

### **3.5. ¿Quién fue Mariana? ¿Existió? “Colonia Roma”**

La figura de Mariana es configurada como el prototipo de la “mujer diferente”; ella no es como las mujeres que rodean la vida cotidiana del personaje como, por ejemplo, la mamá de Rosales, quien “a los veintisiete años su madre parecía de cincuenta” (Pacheco, 2014: 26); tampoco se parece en nada a la mamá de Carlitos ni a “la respetable” viuda de Madero: “La viejecita frágil, dignísima, siempre de luto por su marido asesinado” (Pacheco, 2014: 33). El lector intuye que la imagen de Mariana se basa en los dimes y diretes de los otros, ya que los compañeros de Carlitos son los primeros en dar una idea del cumplido: “la mamá de Jim es muy joven, muy guapa, algunos creen que es su hermana” (Pacheco, 2014: 19), sin embargo, para Carlitos, al principio no son más que rumores: “No me imagino qué pasaría si se enterase de los rumores acerca de su madre” (Pacheco, 2014: 20). Es

así como Héctor, el hermano de Carlitos, también suma a las características respecto de la imagen de Mariana: “Te vaciaste, Carlitos. [...] Mira que meterte a tu edad con esa tipa que es un auténtico mango, de veras está más buena que Rita Hayworth” (Pacheco, 2014: 48). Así, las voces de los personajes cercanos al protagonista, son las que harán que el lector forme un retrato aproximado de la mamá de Jim a través de los rumores. Sin embargo, Mariana se transforma en una metáfora que también representa a la ciudad e, incluso, a la sociedad de aquella época.

La luz va ordenando a las personas como si se tratase de recuerdos, va arreglando la colocación de los grupos, ustedes en el medio por favor, usted al lado como si divagara. Así, muy bien... La luz es perfecta, con la perfección de un banquete en honor del Señor Presidente, convivio donde el detalle más insignificante ha sido objeto de arduas meditaciones. Armonía en blanco: los guantes blancos, los vestidos, los cinturones, la sombrilla, las rosas y las sillas plegadizas. En la brillantez de la atmósfera todo se difumina y queda inscrito en una pausa, en un paréntesis donde, de no recibir el calificativo de “refinados”, la galantería, la presencia y los ademanes ensayados terminarían aislados, suspendidos en el aire como la sonrisa del gato de Cheshire. (Monsiváis, 2003: 17)

Este extracto pertenece a *Amor Perdido* de Carlos Monsiváis, texto que retoma el tiempo histórico en que se desarrolla *Las batallas en el desierto*, y sirve para que el lector configure el entramado no sólo de los personajes, sino de la historia, los espacios e, incluso, del tiempo, pese a que Carlitos pertenece a este mundo ficcional, ya que él insiste: “Pero existió Mariana, existió Jim, existió cuanto me he repetido después de tanto tiempo de rehusarme a enfrentarlo” (Pacheco, 2014: 67), es decir, que lo contado por él se centra en un recuerdo que no está seguro de que haya sido real. Por lo tanto, el lector deberá rememorar las primeras tres oraciones con que inicia la novela. Carlitos no miente, sólo no recuerda lo que sabe que sí pasó. Esto es algo que usualmente sucede con los recuerdos dolorosos de cualquiera cuando uno intenta olvidarlos, pese a que los recuerdos son nostálgicos, como en la historia de Carlos. Ello se asocia de manera conmemorativa, y al mismo tiempo se afilia con la fantasía, ya que “no toda ficción ni todo sentido literal están ligados a lo fantástico; pero todo lo fantástico está ligado a la ficción y al sentido literal” (Todorov, 1994: 63). Por lo tanto, Pacheco ha mantenido como tema

recurrente en su obra lo movediza que es la memoria y la poca fiabilidad del recuerdo.<sup>24</sup>

No obstante, en el caso de *Las batallas en el desierto*, es precisamente la nostalgia memorística la que narra la historia de Carlitos a la par de la Ciudad de México, la cual, durante la década de los cuarenta, estuvo permeada por el cambio, es decir, el tránsito hacia la modernidad y adaptación social con el resto del mundo.

Héctor, quién lo viera ahora. El industrial enjuto, calvo, solemne y elegante en que se ha convertido mi hermano. Tan grave, tan serio, tan devoto, tan respetable, tan digno en su papel de hombre de empresa al servicio de las transnacionales. Caballero católico, padre de once hijos, gran señor de la extrema derecha mexicana. (En esto al menos ha sido de una coherencia a toda prueba.) (Pacheco, 2014: 51).

Del mismo modo, se integra al discurso como elemento espacial en referencia a la Colonia Roma, la cual le deja buenos y malos recuerdos a Carlitos. Por otro lado, Mariana no sólo representa el móvil de la historia, sino también el punto de referencia donde se fusionan los recuerdos. Por ello, la ciudad y Mariana se unifican mientras se desarrollan a la par, además de que la ciudad no podría ser un recuerdo sin el elemento femenino de la mamá de Jim, por lo que ambos viven en la memoria del narrador. Tales elementos cuentan la llegada de la modernidad y la oportunidad del “milagro mexicano” como modelo perfecto de transición. Así, Mariana es el prototipo de mujer moderna que marca la transición entre el pasado y el presente de la sociedad mexicana, símbolo de otra “batalla”. Es así como *Las batallas en el desierto* se despliegan ante los ojos del lector y establecen el recuerdo de la infancia que ya fue y la modernidad que está por llegar. No obstante, hay que subrayar la

---

<sup>24</sup>“Memoria

No tomes muy en serio

lo que te dice la memoria.

A lo mejor no hubo esa tarde.

Quizá todo fue autoengaño.

La gran pasión

sólo existió en tu deseo.

Quién te dice que no te está contando ficciones

para alargar la prórroga del fin

y sugerir que todo esto

tuvo al menos algún sentido”. (Pacheco, José Emilio, *Ciudad de la memoria*, ERA, 2009. Pág. 27)

idea que sucede en la diégesis, la cual no sólo muestra el recuerdo subjetivo de Carlitos, sino también la realidad invadida de momentos inesperados.

Los acontecimientos que a lo largo del relato parecen sobrenaturales, reciben, finalmente una explicación racional. [...] esta variedad con el nombre de «sobrenatural explicado». [...] lo verosímil no se opone en absoluto con lo fantástico [...] lo extraño no cumple más que una de las condiciones de lo fantástico: la descripción de ciertas reacciones con lo particular [...] Se relaciona únicamente con los sentimientos de las personas. (Todorov, 1994: 39-41).

Con otras palabras, los acontecimientos se mezclan en cómo se siente y se percibe el mundo del narrador en tiempos y circunstancias específicas, ya que ello contextualiza y sensibiliza al lector: “Hubo un gran temblor en octubre. Apareció un cometa en noviembre. Dijeron que anunciaba la guerra atómica y el fin del mundo o cuando menos otra revolución en México. Luego se incendió la ferretería La Sirena y murieron muchas personas” (Pacheco, 2014: 58). Por lo tanto, el “espacio” permite que Carlitos continuamente se desdoble como un personaje niño con su visión y lenguaje infantil, y al mismo tiempo como narrador-adulto, donde participa súbitamente en el relato mediante intromisiones reflexivas. De acuerdo con lo anterior, el personaje de Mariana claramente representa el punto principal de algo metafórico.

Existe una película mexicana basada en *Las batallas en el desierto* llamada “Mariana, Mariana”<sup>25</sup>, la cual permite ver el uso de la repetición del título planteado al espectador, es decir, una especie de suspiro que detona el recuerdo y la nostalgia<sup>26</sup>. Por lo tanto, el título simbólico de la película hace referencia a la manera en cómo está configurada poéticamente la novela. Esta cinta aborda como elemento central el amor de Carlitos por Mariana combinado con su infancia.

En la historia de Carlitos todo huele y sabe a Mariana, ya que el personaje y narrador están obsesionados por ella, al mostrar un amor inalcanzable y una ciudad en la que ella se pierde. Esta trama está llena de sonidos urbanos y voces que

---

<sup>25</sup>Película mexicana de 1987 basada en la novela *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco. Fue iniciada por el director José Estrada y concluida por Alberto Isaac, debido a la muerte del primero.

<sup>26</sup>“El sentido figurado [que] es tomado [en cuenta] literalmente. En realidad, las figuras retóricas están ligadas a lo fantástico de diversas maneras y es preciso distinguir esas relaciones”. (Todorov, 1994: 64)

señalan la desaparición tanto de Mariana, como de la antigua Ciudad de México: “Miró hacia Insurgentes: los Packards, los Buicks, los Hudsons, los tranvías amarillos, los postes plateados, los autobuses de colores, los transeúntes todavía con sombrero: la escena y el momento que no iban a repetirse jamás” (Pacheco, 2014: 60). De esta manera, la trama retrata la pérdida de la ciudad debido al proceso de modernización, y al mismo tiempo la dolorosa pérdida del objeto del deseo de Carlitos, quien posiblemente es una metáfora de la colonia Roma, en a la que se integra la Ciudad de México. Por ello:

Contiene numerosas indicaciones relativas al papel que habrá de desempeñar el lector [...] Otro constituyente importante de este proceso es su temporalidad: toda obra tiene una indicación relativa al tiempo de su percepción [...] que marca fuertemente el proceso de enunciación, pone, a la vez, el acento, sobre el tiempo de la lectura. [...] Todo texto entraña una indicación implícita: la de leer desde el principio hasta el fin, [...] Esto no implica que no existan textos que [...] obliguen a modificar este orden, pero esta modificación cobra pleno sentido precisamente con relación a la convención que implica la lectura de izquierda a derecha. (Todorov, 1994: 73)

Es así como Rosales, compañero de escuela de Carlitos, se transforma en el ángel de la muerte, quien anunciará las funestas noticias: “Yo no quería decirte, Carlitos, pero eso no es lo peor” (Pacheco, 2014: 62). Ante esto, la cuestión vuelve a mostrarse: ¿Existió Mariana? ¿Existieron la colonia Roma y el narrador que la recuerda? ¿México fue casi potencia mundial o sólo se percibió así por el mito del “milagro”? Cuestiones todas que en el último capítulo se le plantean al lector. No obstante, Todorov apunta que: “El género representa precisamente un invento de posibles [creaciones]. Pero la pertenencia de una obra [que] enseña acerca de su sentido. Sólo [...] permite comprobar la existencia de una determinada regla de la que dependen [...] muchas otras obras más” (1994:73), por lo que el último capítulo hace evidente el fin del cosmos diegético, pero no como parte de la estructura de la novela, sino como la situación climática que vive el personaje; cuando el mundo parecía volver a tomar forma, cae en un efecto dominó: “Rosales pidió permiso al chofer y subió con una caja de chicles. Me vio. A toda velocidad bajó apenadísimo a esconderse tras un árbol cerca de Alfonso y Marcos, donde mi madre se hacía permanente y maniquiur antes de tener coche propio [...] Rosales intentó escapar, fui a su alcance” (Pacheco, 2014: 59). Es así como la escena muestra al lector los

cambios ocurridos desde que no asiste a la escuela; con otras palabras, tal encuentro es lo que rompe la zona de confort de Carlitos, ya que la presencia de Rosales trae a Mariana de regreso a escena: “Cuéntame: ¿Pasaste de año? ¿Cómo le fue a Jim en los exámenes? ¿Qué dijeron cuando ya no regresé a clases? Rosales callado. Nos sentamos en la tortería. [...] Largo silencio, mutua incomodidad. Rosales inquietísimo, esquivando mis ojos. [...] Pero oye: ¿Por qué no me contestas lo que te pregunté?” (Pacheco, 2014: 58). Lo anterior hace patente la “batalla” que sostiene el narrador adulto contra el personaje niño. En referencia a esto, Todorov apunta que:

Los mundos de la infancia [...] forman un paradigma al que pertenecen igualmente los temas del yo [...] la red de los temas del yo corresponde al sistema percepción-concerniente [...] Al señalar esta analogía, [se quiere] decir que [...] todos los temas de la literatura [...] pueden hallarse en los manuales de psicopatología. [...] Se diría que el psicoanálisis [...] describe un mecanismo: por así decirlo, [...] de la actividad psíquica [...] Responde a la vez a la pregunta “cómo” y a la pregunta “qué”. (Todorov, 1994: 118 y 119).

Sin embargo, lo catastrófico no sólo llega a estar en el recuerdo de Carlitos, sino en lo que implica un desdoblamiento de sí mismo (como personaje protagónico y como narrador) para cada “batalla” de sentimientos y emociones:

Bueno, Carlitos, es que, mira, no sé cómo decirte: en nuestro salón se supo todo. ¿Qué es todo? Eso de la mamá. Jim lo comentó con cada uno de nosotros. Te odia. Nos dio mucha risa lo que hiciste. Qué loco. Para colmo, alguien te vio en la iglesia confesándote después de tu declaración de amor. Y en alguna forma se corrió la voz que te habían llevado con el loquero. [...] Jim ya no está en la escuela: desde octubre vive en San Francisco. Se lo llevó su verdadero papá. (Pacheco, 2014: 61 y 62)

Ante esto, el narrador adulto intenta maquillar sus sentimientos mostrando el encuentro como producto de una casualidad. No obstante, esta reacción es resultado de su necesidad del enfrentamiento con el suceso doloroso, para así demostrar la distancia que existe entre su pasado hiriente y su presente “superado”, desde el cual cuenta la historia (“el impensable año dos mil”). Por ello, el narrador adulto presenta el momento exacto en que su ingenuidad infantil murió. Su encuentro con Rosales es la evidencia de lo irrecuperable, pero al mismo tiempo la niñez y, además, la toma de conciencia ante lo vivido. A través de ese encuentro con Rosales, Carlitos se entera de la muerte de Mariana:

Yo no quería decirte, Carlitos, pero esos no es lo peor. [...] Es que mira, Carlitos, no sé cómo decirte: la mamá de Jim murió. ¿Murió? ¿Cómo que murió? Sí [...] Fue espantoso. [...] Parece que hubo un pleito o algo con el señor ese que Jim decía que era su padre y no era. Estaban él y la señora [...] en un cabaret [...] o en una fiesta muy elegante en las Lomas. Discutieron por algo que ella dijo de los robos en el gobierno, de cómo se derrochaba el dinero arrebatado a los pobres. Al Señor no le gustó que le alzaran la voz ahí delante de sus amigos poderosísimos [...] Y la abofeteó delante de todo el mundo y le gritó que ella no tenía derecho de hablar de honradez porque era una puta. Mariana se levantó y se fue a su casa [...] se tomó un frasco de Nembutal o se abrió las venas o hizo todo eso junto [...] el caso es que al despertar Jim la encontró muerta bañada en sangre. (Pacheco, 2014: 62)

Este elemento literario vuelve a ser los rumores o suposiciones que se dicen en torno al suceso, pero no a la voz exacta del personaje. No obstante, a lo largo de toda la historia, el lector se entera de los acontecimientos a través de las voces que se oyen que les cede la palabra<sup>27</sup>. Entonces, ¿qué es cierto y qué no? “Rosales, no es posible. Me estás vacilando. [...] Es la verdad, Carlitos. Por Dios santo te juro que es cierto. [...] Pregúntale a quien quieras de la escuela<sup>28</sup> [...] Me extraña que hasta ahora te enteres” (Pacheco, 2014: 63 y 64). Para ello, durante la trama se incita a que el lector sienta constante inquietud, pues desde cierto punto no se sabe si tal recuerdo es real o ficción.

La nueva “batalla” se establece en el narrador al intentar acordarse de los sentimientos del personaje, lo que le hace superar la desaparición de “La ciudad Mariana”. Tal aspecto simboliza el peligroso embate memorístico marcado por la urbe, ruidos, melodías, programas de radio, luces de la ciudad y los mitos de la modernidad, además de lo milagroso, es decir, el “ascenso social” de México. Por otro lado, también se encuentran la inocencia y el sentimentalismo de la mirada infantil de Carlitos: “The past is a foreign country. They do things differently there”<sup>29</sup>, apunta el epígrafe del inicio de L. P. Hartley: *The Go-Betweenes*<sup>30</sup>, es decir, los

---

<sup>27</sup>“Pero ya ves cómo vuelan los chismes y qué difícil es guardar un secreto”. (Pacheco, 2014: 63).

<sup>28</sup>Esta cita le sirve al lector para darse cuenta de la polifonía existente en la novela y que sugiere el modo en que el protagonista forma sus ideas personales. Más allá de eso, también podría representar la ideología del contexto social de la novela.

<sup>29</sup>“El pasado es un país extranjero. Allí hacen las cosas diferente”.

<sup>30</sup>“Los intermediarios”.

sucesos reales que son diferentes de cómo se hacen las cosas en “el lugar” del recuerdo. Es por eso que todo vuelve a ocurrir, pero de manera diferente.

Por todo lo anterior, queda claro que hay dos enfoques importantes que marcan la realidad cotidiana entre el pasado y las experiencias de Carlitos, es decir, los modelos sociales que se desarrollan a lo largo de la novela y que son criticados por el bullicio de las voces y la manera en que pueden ser interpretadas por quienes leen desde el impensable año dos mil. Lo que parece ser una historia simple y cotidiana contada por una voz infantil, durante el siglo XXI se ve de maneras distintas. No obstante, problemas como la devaluación de la moneda en México, la violencia de género, el machismo, las diferencias sociales, las tecnologías y las enfermedades son denominados de formas distintas por el lector del futuro. La ciudad se transforma a la par de la modernidad, provocando conflictos en quienes miran con ojos nuevos. Existen indicios que muestran a Mariana como una “mujer pública” que no tendría otro fin sino la muerte, como ocurría con las mujeres de la época victoriana, y actualmente con las víctimas de feminicidios; por ello a la par de la muerte de Mariana, también fenece una época.

La “batalla” de Carlitos como personaje y narrador adulto se da en la desazón entre lo que recuerda y lo que no. La estrategia literaria que desarrolla Pacheco explica este conflicto a partir de las reiteraciones tormentosas de su memoria. La cuestión una vez más sería: ¿existió o no Mariana? Es así como falso, lo verdadero, lo real y ficcional son las problemáticas que Pacheco arroja al lector. Todorov apunta que: [...] Lo imaginario, la literatura fantástica presenta la mayor parte del texto como perteneciente a lo real [...] tal como un nombre dado a la cosa preexistente. [...] deja entre las manos dos nociones: la de la realidad y la de la literatura, tan insatisfactoria la una como la otra” (Todorov, 1994: 133). Lo que cuenta el narrador, es decir Carlitos, es que sigue enamorado de “la ciudad Mariana” y no puede ser totalmente objetivo: “No me importa el ridículo. Aunque todos vayan a reírse de mí quiero ver a Mariana. Quiero comprobar que no está muerta” (Pacheco, 2014: 65). ¿Existió Mariana? No hay pruebas “reales” ni verosímiles que lo acrediten. Por lo tanto, “la ciudad Mariana” se vuelve algo totalmente incierto:

Salió una muchacha de unos quince años. ¿Mariana? No, aquí no vive ninguna Mariana. Ésta es la casa de la familia Morales. [...] No sé quién haya vivido aquí antes. Mejor pregúntale al portero. [...] También el portero estaba recién llegado al edificio. Ya no era Sindulfo, el de antes, el [...] que se volvió amigo de Jim (Pacheco, 2014: 65).

Es así como la certeza del narrador se hace añicos, volviéndose una compleja dualidad entre lo figurado e increíble.

[...] lo fantástico se basa esencialmente en una vacilación del lector –de un lector que se identifica con el personaje principal– referida a la naturaleza de un acontecimiento extraño. Esta vacilación puede resolverse ya sea admitiendo que el acontecimiento pertenece a la realidad, ya sea decidiendo que éste es producto de la imaginación o el resultado de una ilusión; en otras palabras, se puede decir que el acontecimiento es o no es. (Todorov, 1994:125).

Hasta ahora, el caso de Carlitos, las relaciones entre el recuerdo y la imaginación, realzan su papel protagónico en el relato. Sin embargo, el recuerdo queda desplazado para permitir que la imaginación se postule como el elemento dominante, refiriéndose a la exacerbación del acto creado en la ficción: “No hay ninguna señora Mariana. [...] Pues no. Estoy en este edificio desde 1939 y, que yo sepa, nunca ha vivido aquí ninguna señora Marina. ¿Jim? Tampoco lo conocemos. [...] ¿En el departamento cuatro? No, ahí vivía un matrimonio de ancianitos sin hijos. Pero si vine un millón de veces a casa de Jim y de la señora Mariana” (Pacheco, 2014: 66 y 67). Con lo anterior, consta que la búsqueda atormentada de Carlos se vuelve un acto con el cual el lector puede empatizar. Para esto, la no existencia de Jim y Mariana se espectraliza para ambos narradores, así como se anuncia en el capítulo once, con lo que tanto la ciudad, como la colonia Roma no son más que espacios borrosos en los recuerdos del narrador, es decir, cosas “que te imaginas, niño. Debe ser en otra calle, en otro edificio” (Pacheco, 2014: 67). Acerca de esto, Todorov afirma que:

La incertidumbre de lo real llega a ponerse en duda [cuando] los acontecimientos sobrenaturales no son más que pretextos; pero esta afirmación contiene, [...] una parte de verdad: lo fantástico permite fantasear ciertos límites inaccesibles en tanto no se recurre a él. Si se retornan los elementos sobrenaturales tales como fueron anteriormente enumerados, podrá advertirse la legitimidad de esta observación. (Todorov, 1994: 126)

*Las batallas en el desierto* es una novela escrita con la dolorosa nostalgia del desamor y su imposible realización. Por ello, la colonia Roma y la ciudad Mariana también podrían simbolizar lo democrático, moderno, tecnológico y limpio, pese a que el país es un retrato condenado a no ser lo que se espera de él, ya que está propenso a vivir en la imposibilidad de su contexto social.

Me acuerdo, no me acuerdo ni siquiera del año. Sólo estas ráfagas, estos destellos que vuelven. [...] Qué antigua, qué remota, qué imposible esta historia. Pero existió Mariana, existió Jim, existió cuanto me he repetido después de tanto tiempo de rehusarme a enfrentarlo. Nunca sabré si el suicidio fue cierto. Jamás volví a ver a Rosales ni a nadie de aquella época. Demolieron la escuela, demolieron el edificio de Mariana, demolieron mi casa, demolieron la colonia Roma. Se acabó esa ciudad. Terminó aquel país. No hay memoria del México de aquellos años. Y a nadie le importa: de ese horror quién puede tener nostalgia. (Pacheco, 2014: 67).

Por lo tanto, el final de la novela muestra al lector, a través de la historia de Carlitos, una exacerbada crítica social fundada en la ficción. Pacheco usa esta crítica para demostrar que México y su ciudad son un mito equivalente a una mentira dolorosa y al mismo tiempo una ficción. La ciudad para Pacheco es Mariana, de la que dice: “Si hoy viviera tendría ochenta años” (Pacheco, 2014: 67). Lo anterior demuestra que, a través de la novela, su autor tiene la posibilidad de expresar, crear, inventar y reactualizar las experiencias del ser humano. De este modo, la colonia Roma, la ciudad y el país se unifican en una sola figura, lo que se podría traducir como: “la mítica Mariana”, ya que las concepciones sobre las costumbres sociales, los espacios urbanos, rurales y la historia de las mujeres siempre se formarán de manera sincrónica.

## Conclusiones

Gracias a la teoría narratológica de Luz Aurora Pimentel fue posible analizar la manera en que un espacio está sujeto al tiempo de la diégesis, de modo que se puede entender cómo el contenido del primer capítulo de *Las batallas en el desierto* hace referencia al cronotopo específico en la obra de José Emilio Pacheco, pues, la novela objeto de estudio no es el único texto que lo desarrolla, al tratarse de un texto biográfico, no por la vida del autor en sí, sino por la historia mnemotécnica del narrador. Pese a ello, José Emilio Pacheco no asume una postura moral, sino que muestra cómo la literatura, además de obra artística, funciona como una denuncia de cierto contexto social (la década de los cuarenta). El uso y manejo de la ironía como recurso escritural delata la voz adulta del narrador. La escritura funge como mediadora, al aproximar al lector a descubrir un pasado histórico que le han contado desde la oficialidad de la historia. Carlos, el narrador, exige al lector que escuche el doble discurso de la voz infantil, invitándolo a tomar conciencia de las problemáticas sociales pasadas y, quizá, de las actuales. Las múltiples construcciones espaciales de la novela y sus relaciones intertextuales van y vienen, como los recuerdos del narrador, de lo narrativo a lo poético, pero salpimentado con un marcado humor negro. De esta manera, el autor cumple la extraordinaria función de mediador cultural, rasgo entrañable, sobre todo porque le permite adquirir conocimientos inasequibles para él por vía directa. Los textos de Pacheco son un encuentro profundo del yo ético, por lo que el autor ha legado a los curiosos del pasado, del presente y del porvenir un universo que se desborda a través de su obra, inscritos con ciertos encuentros entre la sociedad y la cultura mexicana.

El capítulo dos de esta tesis, de la mano del “Amor perdido” de Carlos Monsiváis, permite al lector hacer casi tangibles las imágenes retóricas con las que están pobladas cada una de las batallas de Carlitos, referentes a la Ciudad de México, con puntos bélicos estratégicos. En la historia de Carlos, la ciudad se vislumbra como el lugar conveniente para que los elementos referenciales sean reinterpretados, según la batalla que el personaje (y quizá el lector) esté librando. Pese a que el ejercicio interpretativo es guiado por la teoría de Luz Aurora Pimentel,

son de gran apoyo textos como: *Época de oro del cine mexicano*, de Gustavo García, pues le permite al lector imaginar cómo eran las familias mexicanas de la época. Sin embargo, es Monsiváis quien, de manera irónica, acota los cambios culturales y políticos de la capital, dando al lector la capacidad de comprender mejor lo que el narrador le cuenta.

Por lo anterior, con la ayuda narratológica de Pimentel, se pudo descifrar el espacio-contextual dentro de la historia, revelando el por qué la analogía narratológica concede al lector deducir lo descrito a partir de la lectura en las obras de ficción. Pese a que la subjetividad de cada lector se relaciona con lo que nunca puede preverse, es decir, cómo será la recepción de un texto, mostrando con ello las capacidades de cada lector. Con otras palabras, su forma de recibirla e interpretarla a partir de lo que su propia cosmovisión refleja. Así, la literariedad comunicativa va de la mano con los acontecimientos históricos, únicos e irrepetibles, pero sujetos a la conciencia del sujeto histórico (lector) que mantiene una postura de sentido. Asimismo, el sujeto histórico puede ser, simultáneamente, personaje, narrador y tiempo, ya que dentro de la palabra siempre se encuentran los cambios descritos a partir del conflicto diegético dentro de la tensa dialogía de la obra narrativa. Por ello, la narratología está ligada a la experiencia o vida humana, la cual conforma ideologías entrañables; cada suceso ocurrido puede amoldarse a cualquier cambio de descripción en la trama, pero sin dejar de lado la manera en cómo se produce cierto sentido literario, o sea, la lógica dentro de la narración, que siempre debe ser constante y coherente.

Finalmente, el capítulo tres de este trabajo hace converger varios elementos con respecto de la relación entre Carlitos y Mariana. En primer lugar, lo vinculado con las observaciones generales que hace Smirnov, quien muestra al lector que el conocimiento psicológico puede ser una *condición subjetiva*, al igual que el acto creativo literario e, incluso, el acto amoroso y, por lo tanto, el recuerdo que de este se tenga. La referencia literaria, en el caso de *Las batallas en el desierto*, el recurso de la mnemotecnica, dota a los personajes de un halo romántico y antitéticamente irónico; de esta forma, el enamoramiento de Carlitos es posible, aunque irrisorio, e incomprensible para el mundo adulto (social). En cuanto a dicho acontecimiento

analizado bajo la dirección de Alberoni, este autor refiere la gran diferencia entre los sentimientos de hombres y mujeres, en el caso de esta historia, los de Mariana y Carlitos.

Respecto del tópico anterior, Burke auxilió la interpretación mediante lo sublime del amor del personaje Carlitos, además de lo bello que prosopopeya la imagen de Mariana. Con otras palabras, ambos personajes representan el placer y el sufrimiento. Por ello, el capítulo de interpretación retoma a Kant para comprender el sentimiento de lo bello que surge a partir del sentir de Carlitos, y el entendimiento de Mariana respecto de la situación que genera el primero. Lejos de expresar una propiedad de estos, el sentimiento de lo sublime despierta en el lector empatía por los personajes, cuyas ideas, sentimientos y acontecimientos se asemejan a las suyas, tanto en su carácter moral, como personal. Estas, por supuesto, se ligan a lo que plantea Fromm desde su teoría psicoanalítica respecto de que el alma del ser humano es un núcleo singular de cada individuo, y por ello, también apunta a la incomprendibilidad hacia los sentimientos naturales de Carlitos.

Uno de los objetivos de haber introducido esta perspectiva en esta tesis fue poder hacer presentes las ilusiones amorosas de Carlitos, en referencia a que el amor activa el interés por conocerse a sí mismo, pero a través de otra persona, incluso de todos aquellos quienes rodean la situación. Basado en ello, el lector disfrutará o sufrirá la simbólica experiencia que plantea la diégesis; en este caso, el personaje de Carlitos se devela como prototipo del amor inocente y puro debido a la característica infantil; sin embargo, lo que detona la siguiente batalla, o bien, la que origina su historia disiente con la recepción social ante la declaración de “su amor”. El lector podría preguntarse: ¿en qué mundo fantástico una mujer tendría sentimientos por un niño? Parafraseando a Todorov sería: en aquel donde el lector participe del mundo literario como un personaje, pues lo fantástico sería la puerta que se abre hacia aquello que no puede ser explicado en el mundo real, y esa es la historia de Carlos, quien se desdobra de manera fantástica a través de los elementos estructurales deícticos para cederle la voz a un niño obsesivamente enamorado de un imposible (Mariana), y con ello hacer explotar el mundo ficcional, y también el real. El amor imposible del personaje se hace fantástico porque de

Mariana no queda huella, y hasta se duda que haya existido. De ella y de esa época que a nadie le importa, sólo quedan rumores fantasmales. El personaje femenino transgrede los lineamientos de lo que es real, e incluso verosímil, para trocarse en época, en ciudad, en el cronotopo amoroso que sólo en sus desvaríos febriles vivió el personaje.

La conclusión es que la literatura siempre será más que un acontecimiento contado. Ella provee todo lo que vive el hombre y se alimenta de sus filias y fobias. El procedimiento autobiográfico de *Las batallas en el desierto* se nutre del sentir, pensar y hacer del lector, por ello es tan entrañable, bélica, visceral y emotiva. Lo que está en batalla son sus propios sentires e ideologías con respecto de conceptos establecidos histórica y socialmente, no obstante, cada acontecimiento narrado por Carlos forma parte del lector y de su propia historia, pues las referencias emocionales, elementos retóricos y estructurales hacen su trabajo: meterlo “al espacio Mariano”, ese en el que declaró su amor. En este espacio fantástico pueden escucharse melodías, sonidos de autos, voces fantasmales, gritos de recreo, la radio y hasta los discursos de apertura de un presidente ya extinto. El lector escucha y mira la diégesis a través de su subjetividad, pero será la lectura de todos estos elementos configurados lo que lo hagan estar en y con Mariana. El espacio se idealiza en un recuerdo prehistórico con faroles plateados que dan poca luz. La ciudad (Mariana) está en la penumbra de lo que fue y ahora no existe. La interpretación del espacio Mariano en *Las batallas en el desierto* es sólo una más dentro del inmenso mundo literario.

## Mesografía

Biografía. Co. Disponible en Web:

<http://biografia.co/jose-emilio-pacheco/> [Consultado en Agosto del 20017]

Biografías y Vidas, en: La enciclopedia biográfica en línea. Disponible en Web:

[https://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/pacheco\\_jose.htm](https://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/pacheco_jose.htm) [Consultado en Agosto del 20017]

Cervantes Bibliotecas y Documentación. Disponible en Web:

[https://www.cervantes.es/bibliotecas\\_documentacion\\_espanol/creadores/joseemiliopacheco.htm](https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/joseemiliopacheco.htm) [Consultado agosto 2018]

CÍRCULO DE BELLAS ARTES en: CASA EUROPA. Disponible en Web:

<https://www.circulobellasartes.com/biografia/jose-emilio-pacheco/> [Consultado agosto 2018]

Editores de buscabiografias, dirigido por: Director: Víctor Moreno, Documentación: María E. Ramírez y Redacción: Cristian de la Oliva, Estrella Moreno. Desde diciembre 1999 con actualizaciones. Disponible en Web:

<https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/6456/Jose%20Emilio%20Pacheco> [Consultado en Agosto del 20017]

Enciclopedia de la Literatura en México, del Catálogo INBA, publicado por: COORDINACIÓN NACIONAL DE LITERATURA (CNL), INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y. Disponible en Web:

<http://www.elem.mx/autor/datos/806> [Consultado en Agosto del 20017]

Historia-Biografía.com. José Emilio Pacheco. Disponible en Web:

<https://historia-biografia.com/jose-emilio-pacheco/> [Consultado agosto 2018]

## Bibliografía

AIZPURU, Gonzalvo, Pilar, (2007). *Gozos y sufrimientos en la historia de México*, El Colegio de México, México.

ALVERINI, Francesco, (2004). *enamoramiento y amor*, Gedisa, España.

BAJTIN, Mijail, (2006). *Teoría y Estética de la novela*, TAURUS, España.

BURKE, Edmund, (2014). *De lo sublime y de lo bello*, (2014) Alianza editorial, España.

CARRILLO, Emmanuel, (2009). *Revista Mexicana de Literatura*, UNAM, México.

FILINICH, María Isabel, (1997). *La voz y la mirada*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

FROMM, Eric, (1980). *El arte de amar*, PAIDOS, España.

\_\_\_\_\_ Erick, *La condición humana actual*, (1981) PAÍDOS, España.

GARCÍA, Gustavo, *Época de oro del cine mexicano*, (1997), Edit. Clío. Pág. 8 y 50.

KANT, Immanuel, (2008). *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Filosofía Alianza Editorial, España.

POPOVIC KARIC, Pol. (2006). *José Emilio Pacheco perspectivas críticas*, Siglo XXI, México.

KIERKEGAARD, Sören, (1979). *El concepto de la Angustia*, ESPASA-CALPE, España.

E. O., James, (2001). *Historia de las religiones*, Alianza Editorial, España.

MALEMSEÑA, Jorge F., (2000). *Globalización, comercio: internacional y corrupción*, Gredisa, España. Pág. 11-37.

MEYER, Jean, (1994). *LA CRISTIADA, la guerra de los cristeros*, Siglo XXI editores, México. Pág. 354 y 389.

MORRIS, Stephen D. (1991) *Corruption and Politics in Contemporary México*, University of Alabama Press, Tuscaloosa. p. 41.

MONSIVAIS, Carlos, (19977). *amor perdido*, ERA. Pág. 35-36.

NIBLO, R., Stephen, (2008). *México en los años cuarenta: modernidad y corrupción.*, OCEANO, México.

PAZ, Octavio, (1993). *El laberinto de la soledad*, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, México.

PIEPER, Josef, (1986). *El concepto de pecado*, HERDER, España.

PIMENTEL, Luz Aurora, (2005). *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*, Siglo XXI editores, UNAM, México.

QUIROZ MENDOZA, Moisés, (2013). *Las vecindades en la Ciudad de México. Un problema de modernidad, 1940-1952*, Revista Dialnet, UNAM, México.

REISMAN, W. Michael, (1981). *Remedios contra la corrupción*, Victoria Editorial, México.

RICOEUR, Paul (2012). *El Mal: un desafío a la filosofía y a la teología*, AMORRORTU, España.

\_\_\_\_\_Paul (1987). *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, trad. Agustín Neira, Siglo XXI.

ROLAND, Paul, (2018). *LA RESISTENCIA JUDÍA: Los levantamientos contra los nazis durante la Segunda Guerra Mundial.*, MIRLO, México.

SMIRNOV, A. A., (1960). *Psicología*, GRIJALVO, México.

STEPHEN D. Morris, (1991). *Corruption and Politics in Contemporary México*, University of Alabama Press, Tuscaloosa. p. 41.

TODOROV, Tzvetan, (1994). *Introducción a la Literatura Fantástica*, Ediciones Coyoacán, México.

VERANI, Hugo J., (2006). *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*, Cultura Universitaria, México.

ZAVALA, Lauro, (1998). *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, UAEM, México.

ZEA, Leopoldo, (1985). *América Latina en su Cultura*, Siglo XXI editores, México.

