

01069 3
2ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LA EXPERIMENTACION Y LA CREACION EN LA
NARRATIVA BREVE DE JOSE EMILIO PACHECO

T E S I S

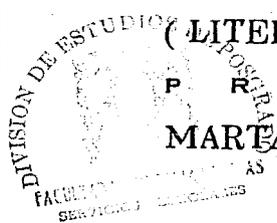
QUE PARA OPTAR EL GRADO DE:

MAESTRA EN LETRAS

(LITERATURA MEXICANA)

P R E S E N T A :

MARTA *Barbante* OCHMAN IKANOWICZ



MEXICO, D. F.

1993

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

I N D I C E :

I. Prólogo

II. Los maestros de la etapa de la experimentación

1. Introducción

2. Jorge Luis Borges

3. Juan Rulfo

4. Carlos Fuentes

4.1. El motivo de la Revolución Mexicana

4.2. Los motivos prehispánicos

5. Conclusiones

III. La etapa de la creación

1. Introducción

2. Los motivos temáticos

2.1. El tema de los niños

2.2. El tema de la nostalgia

2.3. La destrucción de la Ciudad de México

2.4. La crítica de la vida política en México

3. El discurso narrativo

3.1. La polifonía

3.2. El montaje

3.3. El manejo de los indicios y las informaciones

4. Conclusiones

IV. Conclusiones finales

V. Notas

VI. Bibliografía

I. P R O L O G O

El presente trabajo tiene como objeto de su análisis la narrativa breve de José Emilio Pacheco. Quisiera demostrar ciertas tendencias en la evolución de los cuentos y de las novelas cortas de este autor. Semejante objetivo puede parecer precipitado, tomando en cuenta la edad del autor y el hecho de que es todavía un escritor activo, que puede publicar una obra nueva, capaz de sorprender a sus lectores. Sin embargo, quisiera demostrar que hasta el año 1981, cuando publicó su última novela corta, Las batallas en el desierto, su narrativa breve iba evolucionando en dos etapas.

La primera, que podría llamar de preparación o de experimentación, termina con la novela corta "La fiesta brava" (1972). Sus características principales son cierta falta de originalidad y una dispersión temática, que va desde el mundo de los niños hasta la temática social y política (la guerra cristera o la crítica de la sociedad norteamericana).

En la segunda etapa, cerrada por la última novela corta, Las batallas en el desierto, Pacheco aprovecha su propia experiencia. En esta pequeña obra Pacheco retoma y sintetiza tanto algunos motivos temáticos, constantes en su narrativa desde el principio, como aplica recursos literarios que son efecto de su propia búsqueda. Por lo tanto, la llamaré la etapa de la creación.

Este trabajo estará dividido en dos partes: en la primera, el análisis se encaminará hacia "La fiesta brava" y demostrará algunas influencias ajenas en la narrativa de Pacheco. En la segunda parte, la principal obra de referencia será Las batallas en el desierto, como la creación más lograda y personal del autor. Ambas partes estarán precedidas por una breve introducción que explicará la elección de ésta y no otra obra como el cierre de cada etapa, y también ubicará algunos términos metodológicos, como la intertextualidad o la novela polifónica, en la tradición de la crítica literaria.

En general, la terminología y el método que aplicaré en el análisis del discurso se basará en los conceptos de Gérard Genette, aunque de ninguna manera pretendo presentar un exhaustivo análisis

estructuralista. Además, necesariamente me ocuparé tanto del discurso, como de la historia 1), dado que en la primera parte voy a hablar de las influencias temáticas y en la segunda, de los motivos temáticos recurrentes en Pacheco.

El hecho de adoptar la terminología estructuralista ofrece varias ventajas metodológicas. Los críticos denominados estructuralistas enfocaron el análisis literario desde el punto de vista científico, o sea buscaron reglas generales que rigen una obra literaria y no lo particular de cada obra concreta. La premisa de que cada texto literario es la realización de una estructura abstracta permite analizar con los mismos instrumentos varias obras narrativas a pesar de sus diferencias, sean de género (cuento y novela corta) o de autor (comparación entre Pacheco y otros escritores). Los estructuralistas crearon varios términos metodológicos, aceptados y traducidos en muchos idiomas, que permiten evitar las confusiones que crea la terminología individual de cada crítico.

Dado que la escuela estructuralista ha evolucionado y surgieron varias polémicas y reinterpretaciones de la misma teoría, me apoyaré en la terminología de Figures III de Genette 2). Ya que no se trata de un análisis estructuralista completo, sino de adoptar la herramienta metodológica para una interpretación de la obra narrativa de Pacheco, no creo necesario presentar aquí esta teoría en su complejidad. Para mayor claridad en las Introducciones explicaré los términos básicos que utilizaré en el análisis.

La división en dos etapas no tiene un sentido estrictamente cronológico. En ambas partes haré referencia a las narraciones publicadas tanto en la primera colección, El viento distante (1963), como en El principio del placer (1972). La única implicación cronológica es el hecho de que Pacheco tuvo que asumir y desechar primero las influencias ajenas, para poder aprovechar y desarrollar sus propias características y aportaciones.

Hablando de las características de la primera etapa en la evolución de Pacheco, he mencionado la dispersión temática de su narrativa. En efecto, hay algunos cuentos que podríamos considerar excepcionales, a cuya temática nunca después ha regresado (por ejemplo, "Aqueronte" o "Jericó"). Por ello, este análisis no retoma todas las narraciones de Pacheco, sino las que presentan características típicas del autor. Todas las narraciones tienen

unas constantes que reflejan la ideología de Pacheco; sin embargo, este aspecto ha sido analizado de una manera exhaustiva en el trabajo de Y. Jiménez de Báez, D. Morán y E. Negrín, 3) y un análisis similar no entra en el objetivo de este trabajo.

Para terminar, quisiera mencionar un dato muy importante, que en cierta manera influyó en esta interpretación de la narrativa de Pacheco. La prosa no es el único ámbito de su actividad; Pacheco es además poeta (quizás más reconocido que prosista), crítico literario y traductor. Su preparación teórica no deja de influir en su creación literaria y el escritor es consciente de este hecho. Siempre ha tratado su obra como el resultado de búsqueda, ensayos y trabajo de preparación, más que el efecto de una inspiración. 4)

Este hecho determinó la primera etapa, también permitió distinguir entre lo propio y lo ajeno, para poder liberarse de la imitación y encontrar su camino.

II. LOS MAESTROS DE LA ETAPA DE LA EXPERIMENTACION

1. INTRODUCCION

En esta parte voy a analizar las influencias ajenas en la narrativa de José Emilio Pacheco. No quiero aplicar el término "intertextualidad", ya que no parece adecuado para el enfoque de este análisis. Hoy en día los críticos restringen, más bien, la intertextualidad al diálogo consciente que entabla una obra literaria con otras.

Ya Mijaíl Bajtín diferencia entre el fenómeno que los críticos posteriores llamarán la intertextualidad, y la imitación. En las obras del primer grupo "la palabra ... posee una doble orientación: como palabra normal, hacia el objeto del discurso; como otra palabra, hacia el discurso ajeno". 5)

En cambio, la imitación se caracteriza por la palabra directa que:

orientada hacia su objeto, se conoce tan sólo a sí misma como el objeto al cual trata de adecuarse al máximo. Si además imita a alguien, aprende de alguien, esto no cambia absolutamente nada, se trata de los andamios que no forman parte del todo arquitectónico, a pesar de ser necesarios y tomados en cuenta por el constructor. El momento de imitación de la palabra ajena y la presencia de toda clase de influencias de discursos ajenos, que son obvios para un historiador de literatura y para cualquier lector competente, no constituyen el propósito del mismo discurso. 6)

En general, podríamos distinguir tres conceptos de la intertextualidad existentes en la crítica. El más amplio entiende la intertextualidad como la relación entre una obra analizada y otras obras leídas, tanto en lo referente a la temática, como al estilo. Esta relación puede ser consciente o inconsciente. Como dije anteriormente, otros críticos (Gustavo Pérez Firmat) restringen la intertextualidad solamente a la relación

conscientemente establecida por el autor para dialogar o evocar otras obras y otros autores. El tercer concepto, desarrollado por Julia Kristeva 7), toma en cuenta no solamente la relación entre varias obras literarias, sino también entre un texto literario y un texto (contexto) socio-económico y cultural. El trabajo de Y. Jiménez de Báez, D. Morán y E. Negrín analiza el aspecto de la intertextualidad en la narrativa de Pacheco, aplicando el concepto de Kristeva. En el presente trabajo solamente podríamos aplicar el término de la intertextualidad en su primera acepción, restringiéndolo, además, únicamente a la relación inconsciente. Por lo tanto, me parece más adecuado emplear términos como imitación o influencia.

En el caso de la narrativa breve de Pacheco, nos interesa la imitación de los estilos o temas ajenos entendida como aprendizaje, como la búsqueda de su propia originalidad. El autor no quiere dialogar con otros textos, sino toma algunos elementos, como el aprendizaje que empieza por imitar la obra del maestro para apoderarse de las técnicas y prepararse para una creación propia. Este tipo de influencias no enriquece a la obra, como es el caso de la intertextualidad; al contrario, crea en el lector el sentimiento de algo ya conocido, poco original en cierta manera. Son nada más algunos cuentos, a los que podemos dirigir esta objeción, y están acompañados por otros, donde la imitación no existe. Lo más importante es que el mismo Pacheco se ha dado cuenta de que seguir a los maestros no era su camino y en la novela corta "La fiesta brava" reconoce esta falta de originalidad.

De ninguna manera pretendo afirmar que sea una narración autobiográfica. Es el cierre simbólico de esta etapa; en ella Pacheco se muestra como un escritor consciente del oficio, capaz de analizar su propia obra y sacar las conclusiones.

El protagonista de esta novela corta es un cuentista fracasado, que de repente tiene la posibilidad de publicar un cuento suyo. Lo escribe durante una noche de inspiración y al final se da cuenta de que "ya todo se ha escrito. Cada cuento sale de otro cuento" 8). El motivo de la repetición en la literatura está presente desde los primeros cuentos de Pacheco. Ya en "La noche del inmortal", de 1958, el protagonista Eróstrato no pudo lograr la inmortalidad como escritor dado que "en la tierra ya todo estaba hecho y crear era imposible". 9)

La novela corta se divide en dos partes, la primera es el metarrelato y la segunda, entre otros aspectos, contiene el análisis crítico del cuento metadigético.10) En el caso de "La fiesta brava", sí podemos hablar de la intertextualidad como un recurso totalmente consciente. Sin embargo, para el enfoque de este análisis es más importante demostrar que "La fiesta brava" cierra la primera etapa en la creación de Pacheco, la de imitación y aprendizaje, y abre nuevas posibilidades, gracias a la capacidad creativa del propio escritor.

Antes de pasar al análisis, es necesario ubicar a José Emilio Pacheco dentro de una generación literaria, dado que hablando de influencias, hay que distinguir entre éstas y las coincidencias generacionales. Obviamente, la duda no surge en el caso de Borges o de Rulfo, en cambio sí, en el de Fuentes. En Pacheco, la fecha de nacimiento - 1939 - no se puede considerar como un hecho determinante. Los principios de la actividad literaria de este escritor coincidieron con una época muy animada en la vida cultural de México, en la que no importaba la edad, sino el talento y la inquietud intelectual de los que la protagonizaron. De la década de 1953-1963, Carlos Fuentes dijo:

Por fortuna, nuestro paso por Derecho coincidió con la gestión de un director combativo e imaginativo, Mario de la Cueva, un hombre apasionado de la justicia pero también de la cultura. El puso en nuestras manos los primeros instrumentos de la expresión personal; nos permitió publicar la revista Medio Siglo, en la que lo mismo se podía hablar de Ugo Rocco que de Ernest Hemingway: al grupo fundador - Victor Flores Olea, Genaro Vázquez Colmenares, Porfirio Muñoz Ledo, Arturo González Cosío, Javier Wiemer -, se unieron otros estudiantes con vocación literaria - Marco Antonio Montes de Oca, Rafael Ruiz Harell, Sergio Pitol, Luis Prieto Reyes, - preparatorianos muy jóvenes - Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco - y un ser excéntrico y nocturno: Salvador Elizondo. 11)

Ya estos nombres nos demuestran la dificultad de hablar de una generación apoyándose en la edad de sus integrantes. El caso de Pacheco es todavía más difícil, dado que es un escritor que "practica la literatura del solitario" 12), o un francotirador, como lo llama Jorge Ruffinelli:

Pacheco se apareció por el mundo literario hacia finales de los años '50. Fue un escritor precoz. Por eso mismo, sus compañeros generacionales pueden tener su misma edad (como Carlos Monsiváis) o ser mayores (como Carlos Fuentes). Pacheco no integra una determinada generación poética o narrativa, es más un francotirador celoso de su independencia. En todo caso podría decirse que se integra a una época en que los escritores defienden la autonomía del ejercicio literario y por otro lado buscan dejar testimonio de su paso por la realidad de su país y de su época. 13)

Aunque son inquestionables las relaciones entre los escritores de la edad de Pacheco o de Elizondo con sus colegas mayores, sobre todo Carlos Fuentes (1928) o Emmanuel Carballo (1929), aquéllas fueron, más que relaciones generacionales, de apoyo y patrocinio. En 1955 Fuentes y Carballo fundan la Revista Mexicana de Literatura donde, apoyados por Octavio Paz, luchan por un concepto universal de la cultura mexicana, que después de la Revolución tenía un fuerte matiz nacionalista. Más tarde, son los jóvenes José Emilio Pacheco, Huberto Batiz, Juan García Ponce, entre otros, quienes asumen la dirección de la revista. Es Emmanuel Carballo el primero en entrevistar a los jóvenes autores y él también redacta los prólogos a las autobiografías publicadas en los años 1966 y '67 por las Empresas Editoriales, en la serie "Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos", cuando apenas éstos tenían uno o dos libros editados. A los jóvenes, los unía la amistad y la colaboración en las mismas revistas (Revista Mexicana de Literatura, Revista de la Universidad, Snob, Cuadernos del Viento, La Palabra y El Hombre, Revista de Bellas Artes, entre otras) y en la Casa del Lago, el centro cultural perteneciente a la UNAM.

Su actividad no se limitaba a la literatura: escribían críticas de conciertos, exposiciones plásticas, teatro. Participaban activamente en la creación del nuevo cine mexicano: Carlos Monsiváis, José de la Colina y Salvador Elizondo formaban parte del grupo "Nuevo Cine", creado en 1961 e integrado por directores jóvenes como Luis Vicens y Paul Leduc. La amistad y la amplitud de intereses caracterizaban a esta generación, en la cual Carlos Monsiváis (1938) incluye a Juan García Ponce (1932), José Carlos Becerra (1937), Elena Poniatowska (1933), Sergio Pitlor (1933), Vicente Leñero (1933), Juan Vicente Melo (1932), José Emilio Pacheco (1939), Salvador Elizondo (1932), Gabriel Zaid (1934), Julieta Campos (1932) y Juan Bañuelos (1932) 14); Juan

Vicente Melo menciona a Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Mario Antonio Montes de Oca (1932), Héctor Mendoza (1932) y Juan José Gurrola (1934) 15) y Juan García Ponce habla de Juan Vicente Melo, Inés Arredondo (1928), Sergio Pitol, José de la Colina (1934), Carlos Valdez (1928) y Huberto Batiz (1934). 16)

Carlos Fuentes, en su ensayo "La disyuntiva mexicana", incluye la lista mucho más amplia de los nombres que protagonizaron la vida cultural en México de los años sesenta y setenta. 17)

Como vemos, a pesar de los indudables vínculos entre Pacheco y Fuentes, es difícil sostener la afirmación de la coincidencia generacional. Por otro lado, Pacheco siempre ha subrayado que su generación no ha roto con la tradición:

Nuestras simpatías y diferencias - para hablar con términos de Reyes - con las generaciones anteriores no son de ningún modo radicales. Hemos desterrado, a imagen y semejanza suya, la improvisación de nuestro trabajo, arraiga en nosotros la noción de que la literatura debe tomarse con un sentido plenamente profesional. 18)

Asimismo reconoció en su obra la influencia de Jorge Luis Borges, Alfonso Reyes y Octavio Paz, entre otros. 19)

Al analizar la influencia ajena en la narrativa de Pacheco, así como al hablar de su evolución (Segunda Parte), hago distinción entre los motivos temáticos y el discurso narrativo. Fueron los formalistas rusos quienes por primera vez dividieron un texto narrativo en historia (lo que se cuenta) y en discurso (cómo se cuenta). Los motivos temáticos pertenecen a la historia; en su definición me baso en el artículo de B. Tomashevski "Temática" 20):

La noción de tema es una categoría sumaria que une el material verbal de la obra. Esta posee un tema, y al mismo tiempo cada una de sus partes tiene el suyo. La descomposición de la obra consiste en aislar las partes caracterizadas por una unidad temática específica. 21)

En este proceso de aislamiento llegamos por fin a las partes no analizables - un motivo. En este sentido cada oración posee

prácticamente su propio tema. Sin embargo, para un estudio comparativo el análisis tan detallado carece de utilidad. Por lo tanto, "en el estudio comparativo se llama motivo a la unidad temática que se encuentra en diversas obras, como por ejemplo el rapto de la novia, los animales que ayudan al protagonista a rematar sus empresas, etc." 22)

Para las necesidades de un estudio comparativo, según Tomashevski, el motivo es un concepto más general. Está constituido por varios elementos temáticos más pequeños, pero posee cierta unidad en cuanto a su carga emocional y al interés universal que despierta.

Los motivos temáticos de la narrativa de Pacheco responden a esta definición. Hablando, por ejemplo, de la nostalgia o de la interpretación de la Revolución Mexicana, destaco los elementos similares, ignorando las diferencias pequeñas en la presentación del motivo.

En el artículo "El arte como artificio" 23) V.Shklovski dice:

La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. 24)

Los recursos literarios permiten presentar un objeto (un tema) conocido como algo nuevo, una visión capaz de conmover e interesar al lector. Pertenecen, entonces, al discurso y permiten desautomatizar la lectura, haciéndola más difícil y más placentera. El uso de los recursos literarios debe ser "transparente", para que el lector solamente perciba sus efectos. El uso inadecuado de un recurso puede causar incluso el efecto de lo ridículo. Por lo tanto, es el uso adecuado de los recursos literarios que da testimonio de la madurez del escritor.

2. J O R G E L U I S B O R G E S

Cuando en el año 1958 Pacheco publica sus dos primeros cuentos, "La sangre de Medusa" y "La noche del inmortal", tanto la crítica como el mismo autor reconocen la influencia del escritor argentino Jorge Luis Borges:

Esta "plaquette" contiene dos cuentos, ambos uncidos todavía a Borges. Digo todavía porque sin duda Pacheco, y Raymundo Ramos, acabarán por ser más ellos solos. Borges ha desatado un hedonismo verbal - e intelectual también - comparable al que suscitó Darío en su tiempo. El autor de El Aleph no sugiere elementos decorativos, como el de Azul...; sino que busca el placer en ciertas sonoridades recóndidas en las palabras, que remiten a secretos repliegues de la historia. Y lo busca también en la combinación de tipo matemático. De aquí el amor al ajedrez que muestran estos jóvenes cuentistas, como lo muestra Arreola. Literatura lujosa, inútil y retórica, la de estos cuentos de Pacheco. 25)

En prosa - confluyendo con varios de los virtuales prosistas que aventuran conmigo - estoy en deuda con ese gran escritor argentino que es Jorge Luis Borges. El rigor de su estética ha sido una pauta que, con reticencias, vamos aceptando. Gracias a Borges comenzamos a revisar páginas históricas y libros filosóficos. Borges nos ha hecho ver que la literatura no puede prescindir de las ciencias afines. 26)

Ya en estos dos fragmentos vemos que la influencia borgiana está orientada hacia dos aspectos de los cuentos: la temática y el estilo.

En la temática, Pacheco retoma de su maestro el interés por los episodios de la Historia universal, interpretados

filosóficamente para demostrar que la historia de la humanidad es una serie de repeticiones y paralelismos en el destino del individuo. De esta manera, en "La noche del inmortal", la vida de Eróstrato y de Alejandro Magno son paralelas en el tiempo y en el destino final: "Sin embargo, sus caminos de tan dispares fueron semejantes: al final de su vida por causas oponentes, ambos lograron la inmortalidad". 27)

Por otra parte, Eróstrato revive en Gavrilo Princip, más de veinte siglos después. La analogía es subrayada no solamente por el hecho de que ambos "trascendieron su miedo", sino también porque ambos lograron su inmortalidad provocando el incendio - Eróstrato, del Templo de Diana; Gavrilo Princip, de toda Europa: "Sarajevo fue entonces un hormiguero que agitara el incendio". 28)

En "La sangre de Medusa" también hay dos vidas paralelas - la del héroe mítico Perseo, y de Fermín, uno de tantos ciudadanos de la Ciudad de México en el siglo XX.

Pacheco no solamente construye la simetría, también introduce dentro de ella la antítesis: Eróstrato es un pobre incendiario, hombre miserable y rechazado por su sociedad; Alejandro Magno es un héroe, vencedor y rey del mundo. De igual manera, el héroe Perseo está enfrentado con un hombre sin carácter, enloquecido por su tiránica mujer. Estas simetrías y antítesis construyen el laberinto imaginario de la Historia, una imagen muy borgiana:

Al centro de su tumba el rey y el loco son un mismo hombre; sus historias contrarias una misma vida; su tiempo, separado por siglos, por edades cumplidas, es un tiempo que vuelve y se arrepiente, que se repite y huye; laberinto infinito, abismo sin memoria. 29)

Pacheco se inspira en la obra de Borges en general, sin tomar algún cuento específico. Quizás el que más similitudes tiene es "Tema del traidor y del héroe". No es un cuento elaborado, sino un argumento, una idea desarrollada sin detalles. Como el lugar de la acción, Borges propone, entre otros países, algún estado balcánico (la diégesis de "La noche del inmortal" está ubicada en Sarajevo); los episodios del argumento "parecen repetir o combinar hechos de remotas regiones, de remotas edades" 30); el protagonista es un hombre que interviene en la historia y escribe su propio epílogo, como Eróstrato y Gavrilo Princip; y, como indica el título, es la historia del traidor y del héroe que son el mismo hombre.

Obviamente, los cuentos de Pacheco no desarrollan fielmente este argumento de Borges y al final de cuentas, las obras de ambos autores son muy diferentes; sin embargo, algunas sugerencias borgianas han sido utilizadas por Pacheco.

En general, la influencia de Borges en la temática de estos primeros cuentos de Pacheco se basa en tres motivos:

1) la repetición cíclica del tiempo y de la Historia:

Remotas en el tiempo y en el espacio, las historias que he congregado son una sola: el protagonista es eterno... ("Historias de jinetes") 31)

si los períodos planetarios son cíclicos, también la historia universal lo será; al cabo de cada año platónico renacerán los mismos individuos y cumplirán el mismo destino ... "la historia humana se repite; nada hay ahora que no fue; lo que ha sido, será; pero todo ello en general, no ... en particular" ("El tiempo circular") 32)

Si los destinos de Edgar Allan Poe, de los vikingos, de Judas Iscariote y de mi lector secretamente son el mismo destino - el único destino posible -, la historia universal es la de un solo hombre." ("El tiempo circular") 33)

En este caso influyeron en Pacheco tanto las ficciones como los textos ensaísticos de Borges.

2) la misma identidad de hombres diferentes, hasta opuestos, como traidor-héroe, cobarde-valiente, etc.:

Un rayo, al mediodía, incendió los árboles y Aureliano pudo morir como había muerto Juan. ... en el paraíso, Aureliano supo que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecido y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona. ("Los teólogos") 34)

Muchos son cuentos de Borges que tocan este tema, basta con mencionar: "La forma de espada" (cobarde y delator John Vincent Moon = valiente conspirador irlandés); "El inmortal" (Flaminio Rufo = Homero); "Tres versiones de Judas" (Judas = Cristo); "El enigma de Edward Fitzgerald" (Umar ben Ibrahim = Edward Fitzgerald) 35)

- 3) el laberinto: Pacheco retoma la idea borgiana del laberinto imaginario, metafórico, formado por el tiempo y los destinos individuales:

su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secretamente se ignoran, abarca todas las posibilidades." ("El jardín de los senderos que se bifurcan") 36)

En "El Inmortal" hay también evocaciones de otros motivos borgianos, como la repetición inevitable en la literatura ("La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma") 37) o el motivo de la espera en un cuarto solitario para cumplir con el destino - "La espera", "El jardín de los senderos que se bifurcan": ("Me vestí sin ruido, me dije adiós en el espejo, bajé, escudriñé la calle tranquila y salí.") 38)

En cuanto al estilo, la influencia de Borges es visible en lo que Reyes Nevares llama un hedonismo verbal. El lenguaje de estos primeros cuentos es muy rebuscado, lleno de adjetivos y metáforas, a veces redundantes, que crean el ritmo propio de la narración. Sobre todo en "La noche del inmortal" abundan expresiones como: "exigua herencia", "insomnio febril", "can moribundo", "rencorosa ejecución". No es el estilo que caracterizará la narrativa posterior de Pacheco y el mismo autor, para la segunda edición de estos cuentos, en 1978, hizo correcciones que cambian totalmente el estilo. Es suficiente comparar estos tres fragmentos:

... el otro terminó su exigua herencia pagando a unos actores para que escenificaran un par de pésimas tragedias que en su insomnio febril había trazado. 39)

Eróstrato se empobreció pagando a unos actores que escenificaron las ridículas tragedias garabateadas en su insomnio. 40)

Sus manos entreabrieron la puerta acobardada. Sin palabras, Gavriilo dijo adiós a esos muros, al papel, a la mesa, a ese bosque de objetos que miraron gastarse la alucinante espera. Todo era irreparable: estaba solo

frente al umbral del término, en la víspera muerta, ante el candil del tiempo.

Caminó por las calles empedradas oyendo el golpeteo de sus pies contra el suelo. La mañana era gris, tal vez temible. 41)

Abrió la puerta. En la mañana gris de Sarajevo caminó por las calles empedradas. 42)

El sol hiere sus ojos; la mañana es una alondra inmensa que suspende su vuelo de bruces sobre el día. Y en su prisión de piedra, él espera que llegue, perforando las nubes, el caballo con alas y de libres relinchos, que nació, como llama, de la sangre maldita de Medusa. 43)

El sol hiere sus ojos. En su prisión de piedra él espera que llegue el caballo con alas que nació de la sangre de Medusa. 44)

Podría multiplicar ejemplos parecidos, desde el punto de vista del estilo, las dos ediciones de La sangre de Medusa (1958 y 1978) son obras diferentes. La corregida ya está libre de la imitación de Borges, el lenguaje natural y escueto da testimonio de la maduración artística del autor y confirma que Pacheco logró su propio estilo.

Asimismo, en la segunda edición, el autor omitió todas las expresiones que reiteraban la construcción paralela y laberíntica de los cuentos, como por ejemplo el antes citado fragmento sobre "laberinto infinito, abismo sin memoria". Por lo tanto, no es el autor quien llama la atención del lector hacia los motivos borgianos.

Estas correcciones posteriores demuestran que el mismo Pacheco considera sus dos primeros cuentos como una experimentación, un ejercicio en el camino hacia la madurez artística.

3. JUAN RULFO

"Virgen de los veranos" pertenece a los cuentos que por su temática podríamos llamar excepcionales. Pacheco, como casi todos los colegas de su generación, es un escritor de la ciudad, y éste es el único cuento de ambientación rural. Para un lector de su narrativa es desconcertante encontrarse de repente con esta narración difícil de calificar dentro de su obra.

Quizás por eso salta más a la vista el parecido con "Anacleto Morones" de Juan Rulfo. Los dos retoman el personaje picaresco y lo reubican en México en la primera mitad del siglo XX. En el caso de Rulfo, no es un hecho sorprendente. Toda su narrativa describe la vida en el campo y la manera de ver y sentir de los campesinos. En cambio, a Pacheco le interesa el ser humano abstracto ("Jerico", "Parque de diversiones") o ciudadano. La incursión en la temática del campo parece ser influenciada por las lecturas y no por la experiencia o preocupaciones personales, lo que también explicaría su excepcionalidad en la narrativa de Pacheco. Veamos las semejanzas entre "Virgen de los veranos" y "Anacleto Morones".

El elemento más fuerte que une los dos cuentos es el tema del aprovechamiento de la superstición religiosa. En el caso de Pacheco, es un matrimonio que inventa una aparición milagrosa de la Virgen, para apropiarse de las ofrendas y limosnas de los indios de la región. Anacleto Morones, a su vez, es un santero que por casualidad es considerado un santo y se aprovecha de la situación para hacerse rico.

En ambos casos, no son los impostores los que finalmente sacan el provecho del engaño, sino sus ayudantes, los verdaderos personajes picarescos, que son también los narradores de su historia. Anselmo ("Virgen de los veranos") y Lucas Lucatero ("Anacleto Morones") son los principales protagonistas de ambos cuentos. Es su vida la que conocemos, su manera de ver el mundo y juzgar la realidad. Ambos pobres y sin educación, son típicos representantes del pueblo: vagabundos, no propiamente campesinos,

hecho que les permite conocer el mundo y los sitúa fuera de la comunidad rural.

Sin embargo, más que la clase social, los une la manera de enfocar la vida. Ambos están acostumbrados a lo miserable y ruín, les son ajenos los sentimientos nobles, porque la vida los acostumbró a luchar por la sobrevivencia con la fuerza o con el engaño. Saben que es el más astuto quien gana y no conocen sentimientos como la amistad o el amor. Ellos ven la vida como la lucha constante, donde hay que aprovecharse de los demás; en caso contrario, los demás se aprovecharán de ellos; como dice Anselmo: "hemos unos que chingamos al que se deja, pero el pobre indio del campo es el que siempre paga los platos rotos" 45).

A pesar de trabajar para sus amos, se sienten superiores a ellos y, en realidad, a fin de cuentas se aprovechan del dinero acumulado por los impostores.

Gracias a su distanciamiento de los amos, conservan cierta superioridad moral, según su propia valoración, como los ladrones que roban a los ladrones y no a la gente honesta.

En el cuento de Pacheco se nota más la diferencia entre Anselmo y los campesinos, tanto por el hecho de vivir un tiempo en la capital, como por su manera de hablar de "la indiada". Lucas Lucatero, que ya vive como un campesino, está más integrado en la comunidad rural.

No obstante las diferencias entre ambos personajes, tanto Anselmo como Lucas representan la nueva encarnación del pícaro (originalmente personaje de la ciudad) y como tal son los narradores de su propia vida.

En el nivel del discurso, las semejanzas no son tan pronunciadas. En ambos prevalece el discurso reportado, el diálogo 46); sin embargo, la similitud es aparente. En "Virgen de los veranos" se juega entre dos niveles: la diégesis y la metadiégesis. 47) La historia que cuenta Anselmo (la metadiégesis) es interrumpida de vez en cuando por una pregunta o por un comentario de su interlocutor. El diálogo, entonces, se sitúa en la diégesis, crea el marco para el relato metadieético.

Este recurso recuerda "Luvina" de Rulfo, donde también hay dos narradores: diegético y metadieético, cuya historia se interrumpe varias veces con el regreso a la diégesis y toma forma del

diálogo. Sólo que en Rulfo el interlocutor está ausente, no sabemos si es imaginario o simplemente guarda silencio. En Pacheco el interlocutor está presente y es a la vez el narrador diegético.

En "Anacleto Morones" existe sólo un nivel diegético. Lucas Lucatero, como el narrador, está contando su historia y el diálogo pertenece a ella. El relato conserva su oralidad por el lenguaje empleado; sin embargo, el oyente es totalmente extradiegético.

En cuanto al lenguaje, en ambos casos, los escritores utilizan la imitación del habla oral del campo, como lo exige la identidad del narrador; no obstante, lo hacen en forma diferente. Veamos dos fragmentos como ejemplos:

Pero eso sí; nomás oyeron mi jarabe de pico y calaron con quién estaban tratando; me canso ganso, cómo carajos no. Onque anduviera así vestido, a leguas se notaba que yo había estado años y más años en la ciudad, que no era un pinche campesino inorante como los otros. 48)

¡Viejas hijas del demonio! Las vi venir a todas juntas, en procesión. Vestidas de negro, sudando como mulas bajo el mero rayo del sol. Las vi desde lejos como si fuera una recua levantando polvo. Su cara ya ceniza de polvo. Negras todas ellas. Venían por el camino de Amula, cantando entre rezos, entre el calor, con sus negros escapularios grandotes y renegridos sobre los que caía en goterones el sudor de su cara. 49)

En "Virgen de los veranos" la imitación abarca varios niveles: el vocabulario, la fonética y la sintaxis. Se incluyen varias palabras y expresiones vulgares, la escritura se esfuerza para transcribir la mala pronunciación de Anselmo. En cambio Rulfo limita la estilización a la sintaxis. Son las frases cortas, con repeticiones constantes, más bien yuxtapuestas que subordinadas, que reflejan la manera de hablar del campo. El vocabulario casi no difiere de lo normal y la fonética es correcta.

En el aspecto de tiempo, "Virgen de los veranos" respeta la cronología, mientras que en "Anacleto Morones" el juego consiste en ocultar el hecho más importante hasta el final. Pero en ambos casos, el verdadero sentido del cuento es guardado hasta el final

- el climax cambia totalmente la valoración de la historia antes contada y en ambos casos es el triunfo del personaje central, quien se presenta como el más astuto, el verdadero pícaro triunfante.

Las alusiones constantes al personaje picaresco pueden crear la objeción de que las similitudes entre Pacheco y Rulfo son efecto de retomar algunas características del mismo género literario y no de la imitación directa de un cuento de Rulfo. Sin embargo, originalmente, la novela picaresca tenía como escenario la ciudad, por lo tanto, el personaje central - el pícaro - pertenecía al mundo urbano. En caso de Rulfo, la transposición al medio ambiente rural es natural, tomando en cuenta sus intereses personales y la totalidad de su narrativa. En cambio, Pacheco bien pudo haber creado una narración con personajes urbanos; incluso sería más lógico dentro de su obra.

Por lo tanto, tomando en cuenta tanto las similitudes entre ambos cuentos, como también las diferencias que tienen con el arquetipo picaresco, tiene mayor justificación la hipótesis de que para Pacheco, Rulfo fue la inspiración en primera instancia y sus semejanzas con el género picaresco son efecto de la imitación de "Anacleto Morones".

En general, se nota que el cuento de Pacheco no refleja la sensibilidad del campesino. Anselmo se distancia de "los indios", siente una especie de lástima, pero no comparte su mundo. Rulfo, como en sus otros cuentos, logra transmitir la visión del pueblo. Lucas Lucatero de hecho pertenece al campo, no se deja engañar, pero no siente lástima, ya que no se considera superior a los campesinos. Esta diferencia refleja la incapacidad de Pacheco para crear una literatura de ambiente rural, la cual simplemente no siente. "Virgen de los veranos" queda como un ejemplo aislado de un ejercicio estilístico.

4. CARLOS FUENTES

4.1. El motivo de la Revolución Mexicana

"La luna decapitada" es otro de los cuentos de Pacheco que no tendrá continuación en la narrativa posterior: su tema es la Revolución Mexicana. Sin embargo, en este caso no podemos hablar solamente del ejercicio meramente estilístico, de la imitación de una obra literaria en especial. Obviamente, existe la rica tradición en la narrativa de la Revolución Mexicana, pero el simple hecho de retomar el mismo tema no puede justificar una calificación apresurada.

"La luna decapitada" no es imitación de los cuentos de la Revolución Mexicana, dado que presenta un enfoque totalmente distinto. Ya no es narrativa de testimonio, inmediata a una época violenta, cuando todavía son imposibles las valoraciones históricas. A Pacheco, le interesa precisamente la interpretación de la Revolución desde el punto de vista de la época moderna; quiere encontrar el sentido que tiene dentro de la historia de México.

El motivo de la Revolución y de las subsecuentes guerras cristeras aparece de vez en cuando en otras narraciones ("El principio de un placer", Las batallas en el desierto), siempre como una experiencia decisiva en la vida de un protagonista secundario. 50) Pero el texto que demuestra el interés personal de Pacheco por esta época, es "Historias de federales y cristeros" 51), diez cortos episodios sobre varios incidentes de la guerra cristera.

El último texto, es una reflexión sobre el porqué de este interés en un escritor joven:

Federales o cristeros, vasconcelistas o callistas, "pelotas" o beatas, víctimas o verdugos, mártires o beneficiarios ¿dónde estarán todos aquéllos? ¿Habrán

muerto o serán tan viejos como yo. Hace ya tanto tiempo. O no: un siglo y un minuto. Y todo parece mentira. Parece que en vez de recordar invento. No puedo decir que fue como una película porque película termina y la guardan en una lata y alguna vez volverá a correr y animarse. En cambio para nosotros no hay segunda vuelta. Todo pasa una vez y para siempre. 52)

Primero, tanto "La luna decapitada" como "Historias de federales y cristeros", son una invención y no el recuerdo, hecho que los opone a los testimonios de los escritores de la Revolución Mexicana, contemporáneos a estos sucesos históricos. De éstos Pacheco retoma sólo algunos rasgos estilísticos notorios sobre todo en las "Historias...", como por ejemplo el estilo escueto, sin descripciones, el lenguaje oral, la descripción de los hechos pequeños, crueles y repugnantes a veces, la eliminación de cualquier valoración moral o ética. Esta estilización crea las apariencias de un testimonio, ya que a veces el relato tiene forma de un diálogo entre los protagonistas de los hechos, a veces el narrador fue protagonista o testigo de los episodios contados.

Sin embargo, lo que distancia a Pacheco de los escritores de la Revolución Mexicana, es su reflexión histórica y valorativa, formada gracias a la distancia temporal. Esta reflexión constituye el verdadero sentido del cuento "La luna decapitada", y lo asemeja a la visión que tiene de la Revolución Carlos Fuentes, en La Muerte de Artemio Cruz, por ejemplo.

Tanto en Fuentes, como en Pacheco se oponen dos revoluciones: la idealista, utópica, de los que perdieron; y la triunfante, corrupta, cuyo efecto directo es el México actual. La primera es apenas una sugestión: son recuerdos de las primeras huelgas, de la lealtad hacia Madero, de la muerte de Zapata; la segunda es el presente del protagonista, su ascenso social y su corrupción. Como dice uno de los protagonistas de "La luna decapitada": "si no (estuviera muerto) estaría bien parado de nuevo. Ya ve, con este régimen todos engancharon, a nadie se le guarda rencor por nada". 53)

A pesar de que los elementos de la visión crítica existieron en la novela de la Revolución Mexicana desde Andrés Pérez Maderista de Mariano Azuela (1911), no fueron características principales de esta literatura. En prosa moderna, Carlos Fuentes fue uno de los primeros que enfocaron la Revolución desde el punto de vista de los que ganaron y supieron sacar provecho del triunfo,

los que formaron el México moderno. Ya en La región más transparente apareció Federico Robles, ex-revolucionario, banquero y abogado de las compañías extranjeras. El personaje de Artemio Cruz es la visión más compleja de la corrupción de los antiguos revolucionarios.

Obviamente, Fuentes ofrece en sus novelas un análisis psicológico mucho más profundo y se concentra en la realidad postrevolucionaria. El pasado de sus protagonistas reaparece sólo en el recuerdo. Es muy notorio el contraste que existe entre el antiguo revolucionario idealista y el astuto hombre de negocios actual.

En "La luna decapitada" estas dos etapas de la vida del protagonista están representadas de manera más simbólica. Por un lado, como revolucionario, Florencio participa en los episodios más trágicos e idealistas de la Revolución, vinculados con los mitos de Madero y de Zapata. Por el otro, su posterior carrera política es señalada sólo con algunos tópicos, cercanos a lo simplista (la casa en Reforma, el coche lujoso, las bailarinas y las borracheras constantes). Esta simplificación en Pacheco tiene dos motivos.

Primero, el cuento impone limitaciones en cuanto al desarrollo de la psicología del protagonista. Fuentes en las novelas puede mostrar todos los matices psicológicos de Federico Robles o de Artemio Cruz; Pacheco tiene que limitarse a señalar lo más importante.

Otro motivo es el hecho de que Pacheco concibe su cuento como una metáfora de la lucha constante entre el Bien y el Mal. En esta simbología de la luz y de la oscuridad, no hay lugar para la sombra; el Bien y el Mal se oponen sin permitir la existencia del estado intermedio.

Voy a analizar esta simbología más adelante y veremos entonces que la aparente simplicidad del protagonista de Pacheco no proviene de la ineptitud del autor, sino de su concepto general de este cuento. Fuentes sitúa a sus protagonistas en la Historia, Pacheco ubica a Florencio entre la Historia y el Mito. Sin embargo, en ambos autores la intención principal es simbolizar la corrupción de la Revolución a través de la vida de sus protagonistas. La frase acerca de Florencio - "si no (estuviera muerto) estaría bien parado de nuevo" - sugiere todo el futuro potencial del revolucionario

descrito magistralmente por Fuentes. A su vez, Fuentes también señala la oposición entre el Mito y la Historia. Gonzalo Bernal personifica la conciencia del fracaso de la Revolución como idea:

No sé si te acuerdas del principio. Fue hace tan poco, pero parece tan lejano... cuando no importaban los jefes, cuando esto se hacía no para elevar a un hombre, sino a todos. ...

Una revolución empieza a hacerse desde los campos de batalla, pero una vez que se corrompe, aunque siga ganando batallas militares ya está perdida. Todos hemos sido responsables. Nos hemos dejado dividir y dirigir por los concupiscentes, los ambiciosos, los mediocres. Los que quieren una revolución de verdad, radical, intransigente, son por desgracia hombres ignorantes y sangrientos. Y los letrados sólo quieren una revolución a medias, compatible con lo único que les interesa: medrar, vivir bien, sustituir a la "élite" de don Porfirio. Ahí está el drama de México. 54)

Bernal sabe que el triunfo de la Revolución política es el fracaso de la Revolución idealista, paradoja constante de todos los grandes movimientos ideológicos. Por otro lado, el mito del triunfo del Bien persiste, a pesar de constantes fracasos. Este mito, lo personifica Lorenzo, el hijo de Artemio Cruz, y su muerte en la guerra de España. El siempre consideró su participación en esta lucha como la prolongación del pasado de su padre:

Me acuerdo de ti y pienso que no sentirías vergüenza, que harías lo mismo que yo. Tú también luchaste, y te daría gusto saber que siempre hay uno que sigue la lucha. Sé que te daría gusto. 55)

Para concluir esta comparación entre Fuentes y Pacheco, podemos afirmar que ambos presentan México actual como el resultado del fracaso de un Mito frente a la Historia. Fuentes se concentra en la realidad histórica y apenas sugiere la mítica; Pacheco, como veremos, aprovecha más la simbología del mito, simplificando la realidad histórica.

Por supuesto, surge la pregunta: ¿en el caso de Pacheco, es la influencia de Fuentes o la coincidencia generacional? Carlos Fuentes (1928) es diez años mayor que Pacheco, y a pesar de la

amistad que los unía, no podemos calificarlos como escritores de la misma generación. Como he dicho en la Introducción, Pacheco pertenece más a la generación de Carlos Monsiváis, Juan García Ponce, Salvador Elizondo, escritores cuyo interés radica en la ciudad y en las relaciones interhumanas determinadas por la época moderna. Como ya he mencionado, Pacheco también es el autor de la gran urbe, es su medio ambiente preferido.

La Revolución Mexicana de ninguna manera constituye el interés principal de su narrativa, como sí lo es en el caso de Fuentes. "La luna decapitada", aunque forma parte de la colección El viento distante, no aparece hasta la segunda edición ampliada, en 1969, así que es posterior tanto a La región más transparente (1958) como a La muerte de Artemio Cruz (1962).

Además, la influencia de Fuentes no se manifiesta solamente en la interpretación de la Revolución Mexicana, sino también en la utilización de los motivos míticos prehispánicos, tanto en "La luna decapitada" como en "La fiesta brava". En "La luna decapitada" estos elementos (la interpretación moral de la Revolución y la subsistencia del pasado mítico) se unen en el intento por explicar la esencia de México, encontrar la identidad y la idiosincrasia del país. El pasado no tiene segunda vuelta, pero sus efectos perduran en el presente. No se puede comprender la actualidad olvidando su propia historia.

4.2. Los motivos prehispánicos

Los críticos están de acuerdo que fue Carlos Fuentes quien introdujo primero el motivo de la mitología prehispánica en la narrativa contemporánea de México. En algunos cuentos de Los días enmascarados es un recurso fantástico, en la novela La región más transparente la sobrevivencia del pasado precortesiano es uno de los elementos que demuestran la complejidad de la realidad mexicana y su peculiaridad respecto a la cultura occidental, la norteamericana sobre todo.

En la narrativa de Pacheco este motivo aparece en "La luna decapitada" y en "La fiesta brava", y también cumple ambos objetivos: en la novela corta sirve como recurso fantástico, en

las dos narrativas ofrece una metáfora de la realidad mexicana. Empezaré analizando el segundo aspecto, vinculado estrechamente con la interpretación filosófica de la Revolución Mexicana y la realidad del país actual.

A pesar de que ambas narraciones de Pacheco no tienen mucho en común, el autor utiliza en las dos los elementos del mismo mito: la diosa Coatlicue, madre del dios solar Huitzilopochtli, de la Luna - Coyolxauhqui, y de las estrellas.

Coatlicue es la vieja diosa de la Tierra, madre de la Luna y de las estrellas. Era sacerdotisa en el templo, por lo tanto vivía en el retiro y en la castidad. Un día, barriendo el templo, encontró una bola de plumas y la guardó sobre su seno. Al terminar su trabajo, buscó las plumas y no las encontró, en cambio, se sintió embarazada. Sus hijos: la Luna Coyolxauhqui y las estrellas, al saber la noticia decidieron matar a la madre. Cuando llegaron a sacrificarla, nació Huitzilopochtli, armado con la serpiente de fuego, cortó la cabeza a su hermana Coyolxauhqui y puso en fuga a las estrellas.

Huitzilopochtli simboliza al Sol, que nace todos los días y muere todas las tarde. Al nacer tiene que luchar con la Luna (la oscuridad) y su triunfo significa un día de vida para los hombres. Para darle fuerza en esta lucha, el hombre tiene que alimentarlo con su sangre. Huitzilopochtli es, entonces, un guerrero, el principal dios de sacrificio, pero también es la fuerza vital y espiritual (las plumas en la mitología nahuatl representan el alma, la parte espiritual del hombre). 56)

En el cuento de Fuentes "Por boca de los dioses", que forma parte de Los días enmascarados, la principal diosa que aparece en el mundo del protagonista es Tlazol (Tlazoltéotl), que, según Alfonso Caso, es una de las representaciones de Coatlicue:

Tres diosas, que aparentemente son sólo aspectos de una misma divinidad, representan a la Tierra en su doble función de creadora y destructora: Coatlicue, Cihuacoatl y Tlazoltéotl. Sus nombres significan: "la falda de serpiente", "mujer serpiente" y "diosa de la inmundicia". 57)

En el cuento de Fuentes, Tlazol confiesa a Oliverio que su deber es recoger los cuerpos de los hombres muertos 58), función que pertenece a Coatlicue, cuyos "pies y manos están armados de garras. Porque es la deidad insaciable que se alimenta con los cadáveres de los hombres; por eso se llama también 'la comedora de inmundicias'." 59) Tlazol, según Caso, es la diosa que come los pecados de los hombres, no sus cuerpos. De esta manera, Tlazol del cuento de Fuentes es a la vez la diosa Coatlicue y es más visible la coincidencia entre las deidades a las que recurren ambos autores.

Sin embargo, Pacheco no retomó el mismo personaje mitológico, sino el mismo mito. La diosa Coatlicue - Tlazolteótl, así como Huitzilopochtli son las deidades vinculadas estrechamente con el sacrificio ritual. Es por este motivo que los escogió Fuentes, junto con otros dioses que habitan el sótano de la casa de Oliverio y que lo sacrifican según el antiguo ritual de los aztecas.

En el cuento "Por boca de los dioses" el mito se hace realidad, ya que es un cuento fantástico. En La región más transparente, los antiguos dioses se quedan invisibles y actúan a través de sus "sacerdotes" - Ixca Cienfuegos y Teódlu Moctezuma - quienes buscan víctimas para ofrecer el sacrificio y cumplir con el deber que heredaron de los aztecas. En ambas obras Fuentes retoma de la compleja cosmovisión nahuatl solamente los elementos del sacrificio ritual. La necesidad de la ofrenda humana es el rasgo distintivo de la ideología de los aztecas, el pueblo responsable de mantener el Sol en movimiento y a alimentar a los dioses que crearon al hombre. Este mito, y estos dioses, adquieren una importancia especial en México - Tenochtitlan, en el último período antes de la Conquista. Por lo tanto, son los dioses que sobreviven en la Ciudad de México y en la conciencia del pueblo, a pesar de la influencia de la cultura española (en ambos autores los que guardan la antigua religión, pertenecen al pueblo y la viven como una realidad, no como un mito).

Pacheco retoma el mismo mito para demostrar que el progreso no eliminó la antigua cosmovisión, que sobrevive entre el pueblo donde no llegó todavía el progreso y la cultura moderna. Hasta ahora, es la influencia directa de Fuentes; sin embargo, a diferencia de este autor, Pacheco matiza más la simbología del mito, destaca la ambigüedad de esta cosmovisión. Fuentes, a través del motivo prehispánico, quiere rescatar el pasado lejano, reconociendo que, queriéndolo o no, forma parte de la identidad del mexicano. Pacheco acepta la interpretación de Fuentes y le añade un elemento nuevo: la eterna ambigüedad en la visión mitológica e histórica de México.

Según Laurette Séjourné 60), en la cultura nahuatl la antigua religión fue traicionada por los aztecas, con un fin estrictamente político. El símbolo de la antigua religión es Quetzalcoatl, dios espiritual, dispuesto a la penitencia y el autosacrificio. El hombre, la unión de la materia y del espíritu, era predestinado a la superación y la purificación de su elemento material, para alcanzar la unión con los dioses, de los que descendía. Esta religión destacaba la pureza, la penitencia y el cultivo del espíritu, conocía ya el concepto del dios único, omnipresente, siempre cercano al hombre, benévolo y amparador de todos.

Al llegar los aztecas al Valle de México, era un pueblo primitivo, cuyo dios principal, Huitzilopochtli, les prometió el dominio de todas aquellas tierras. Con el tiempo los aztecas asimilaron varios de los dioses de pueblos vecinos; sin embargo, siempre conservaron la primacía de Huitzilopochtli. Séjourné explica el sacrificio ritual como la forma política de fortalecer un estado totalitario:

Es indiscutible que "la necesidad cósmica del sacrificio humano" constituyó un slogan ideal, porque en su nombre se realizaron las infinitamente numerosas hazañas guerreras que forman su historia y se consolidó su régimen de terror. 61)

De esta manera, la religión antigua se queda como el mito, presente en la ideología política (por ejemplo en los discursos con motivo de la elección de un nuevo emperador); sin embargo, distorsionado y traicionado por la historia, cuyo elemento es la política del estado.

En "La luna decapitada" de J.E.Pacheco existe la oposición entre el Mito y la Historia. El primero representa la Revolución pura e idealista, ya que es el renacimiento del antiguo mito de la justicia y la felicidad que el hombre puede encontrar en la Tierra. La Historia es la Revolución como el fin político de un grupo limitado de personas, que aprovechan el mito para alcanzar sus fines personales. El Mito es la Revolución no realizada; la Historia es la Revolución cuyo resultado es el México contemporáneo; ambas forman la visión de la Revolución Mexicana.

Florencio, el protagonista del cuento, pertenece tanto al Mito como a la Historia. En el primero, lo sitúa su pasado revolucionario y su condición de representante del pueblo:

Al escuchar el telegrama leído por su ayudante en el cuartel de Veracruz, Florencio sintió que vencer a Blanquet era acabar de hundir a la casta que lo envió a consumirse en las tinajas de San Juan de Ulúa, cuando los rangers cruzaron la frontera para reprimir la huelga de la Green Consolidated Cooper; era terminar con el hombre que asesinó a Madero, mientras Florencio se desangraba en Tlatelolco, único sobreviviente de los rurales que lanzaron una carga suicida contra la ciudadela. 62)

Florencio no participa en la Revolución por una causa personal, se siente representante de todos los que sufrieron la injusticia. Personifica a los campesinos, obreros, revolucionarios muertos por defender su ideal. Blanquet, a su vez, representa la traición y la opresión, tanto extranjera (la compañía norteamericana) como la mexicana (la traición de Madero). Es un enfrentamiento de clases sociales antagonistas, pero también, en el sentido más universal, del Bien y del Mal.

Florencio, el representante del Bien, tiene que entablar la lucha contra el Mal, como Huitzilopochtli tiene que vencer a la Luna. Cuando Florencio decapita al enemigo muerto, lo hace instintivamente, cumpliendo con el mito que vive entre su pueblo. Repite el gesto del dios Huitzilopochtli, sin entender su significado, intuyéndolo apenas. El triunfo del dios sobre sus hermanos significa un nuevo día de vida para los hombres, la victoria del Sol sobre la Luna. 63)

El Sol y el Día representan las fuerzas creativas, la Luna y la Noche son dioses del Mal. Asimismo, Florencio lucha por una vida nueva de la humanidad, más justa y feliz. El idealismo de la actitud de Florencio es subrayado por la evocación del asesinato de Madero, símbolo de su Revolución utópica, que sobrevivió solamente en el mito, una vez vencida por las circunstancias históricas. El idealismo de Madero no pudo triunfar frente a los múltiples intereses políticos y su muerte señala el final de la Revolución pura. Florencio, a pesar de ser protagonista de los hechos históricos, pertenece todavía al Mito, por su postura idealista y ahistórica. La carga suicida tiene sentido sólo en el contexto de la defensa del Bien; desde el punto de vista de la Historia es un acto fallido, sin importancia para los hechos históricos.

Sin embargo, Florencio traiciona el Mito y la Revolución. Como muchos compañeros suyos disfruta del poder y del dinero (casa en Reforma, carros, sus aspiraciones de ser ministro de la Guerra). De esta forma, se sitúa en la Historia o, más bien, en la política. Solamente su muerte le permite regresar al Mito; sin embargo, ya no es el mismo mito de Huitzilopochtli salvador de la humanidad. El cuento termina en la realidad mítica y Florencio se da cuenta de que su cuerpo es el de Aureliano Blanquet. El traidor y el revolucionario son la misma persona y cumplen el mismo destino: servir a la Historia. La Historia ha triunfado sobre el Mito y el sacrificio humano no sirve para mantener el Sol en el movimiento y salvar a la humanidad, sino para alimentar la política de unos cuantos a expensas del pueblo.

De esta manera la ambigüedad del mito de Huitzilopochtli, como dios salvador de la humanidad y como dios cruel que se nutre de la sangre humana, refleja la ambigüedad de la actitud de Florencio. Empieza como el defensor del Bien, en nombre de la humanidad; acaba como un traidor de sus propios ideales. A su vez, la vida de Florencio crea una metáfora más amplia sobre la eterna lucha entre el Bien (el Mito, el ideal) y el Mal (la Historia y la política).

De esta manera, la interpretación de la Revolución Mexicana que presenta Pacheco en "La luna decapitada" se extiende a la realidad de México actual. Este México es no sólo resultado de la traición de los ideales de la Revolución, sino de la traición del mito espiritual que acompañó el nacimiento de una cultura y murió cuando se convirtió en la Historia y la política. Sus orígenes se remontan a la época prehispánica. En "La fiesta brava" Pacheco ampliará todavía más esta metáfora, para explicar con ella ya no solamente la realidad mexicana, sino la historia de la humanidad.

La principal metáfora que construye Pacheco en "La fiesta brava" es la violencia como una constante en la historia de la humanidad, la cual se basa en la oposición entre los oprimidos y los opresores. Primero, son las reminiscencias de la guerra de Vietnam: el capitán Keller simboliza el imperio norteamericano (opresores) frente al pueblo vietnamita (oprimidos). Después, en el Museo de Antropología, las culturas maya y azteca (oprimidos) destruidas por los conquistadores (opresores):

De cualquier modo no le producen mayor emoción los vestigios de un mundo aniquilado a manos de un imperio que fue tan poderoso como el suyo, capitán Keller... 64)

Si por un lado se subraya la identidad entre los Estados Unidos y la monarquía española en tiempo de la Conquista, como los opresores, también se hace alusión a la igualdad entre los vietnamitas y los indígenas, como dominados:

Los ojos de su interlocutor parecen resplandecer en la semipenumbra, usted los ha visto antes, ¿en dónde?, ojos oblicuos aunque en otra forma, el Nuevo Mundo también es asiático... 65)

Además, la actitud de los turistas norteamericanos frente a la "barbarie" mexicana refleja el sentimiento de superioridad hacia una nación inferior a la norteamericana:

Usted se horroriza del espectáculo, salvajes mexicanos, cómo se puede torturar así a los animales, qué país, esto explica su atraso, su miseria, su servilismo, su agresividad... 66)

Esta actitud de Keller contrasta irónicamente con las crueldades que cometió con el ejército norteamericano en Vietnam, en nombre de la civilización. De esta manera, vemos que no es la moral que rige el mundo, sino una ideología dominante en una época, que puede justificar o condenar un acto violento, según le sirve o no.

El mismo conflicto aparece en el texto diegético (los ejemplos citados pertenecen al metarrelato), donde los Estados Unidos mantienen su posición de opresor frente a México. Esta vez no es una dominación militar, sino económica y cultural. Pacheco, a través de los múltiples indicios (marcas norteamericanas de los productos, la canción en inglés, el lenguaje de Ricardo, el proyecto de la revista), subraya la penetración de la cultura norteamericana en la sociedad mexicana.

Hasta ahora la metáfora del cuento es bastante simple y repite el mensaje de un cuento anterior de Pacheco, "Civilización y barbarie" 67): es la acusación del imperialismo norteamericano. Sin embargo, el autor recurre otra vez al mito de la diosa Coatlicue, la madre de Huitzilopochtli, vinculado con el auge del poder del imperio azteca; mito que sirvió a los señores de Tenochtitlan como una explicación ideológica que justificaba las conquistas de los

pueblos vecinos. Por lo tanto, Coatlicue simboliza la dominación azteca, recuerda los tiempos cuando esta cultura, aniquilada después por los españoles, fue a su vez una cultura opresora. Los ahora oprimidos (tanto por los españoles como por los norteamericanos) eran antes opresores, e igualmente crueles y despreciativos hacia los pueblos dominados que los imperios actuales.

Lo que atrae a Keller en la escultura de Coatlicue no es su arte, sino su violencia, la ideología que expresa ("la violencia inmóvil de esa escultura provoca en usted una respuesta que no lograron arrancarle la fineza y la abundancia ornamental del arte maya") 68). No la ve como un testimonio de la cultura aniquilada, vencida, sino como símbolo de la ideología siempre viva.

Alfonso Caso describe la escultura de la siguiente manera:

El arte azteca, al representar esta diosa con toda la originalidad bárbara de un pueblo joven y energético, realizó una obra maestra. La colosal estatua de Coatlicue del Museo Nacional supera en fuerza expresiva a las creaciones más refinadas de pueblos que, como el maya, concebían a la vida y a los dioses en una forma más serena.

Lleva una falda formada por serpientes entrelazadas, de acuerdo con su nombre, sostenida por otra serpiente a manera de cinturón. Un collar de manos y corazones que rematan en un cráneo humano oculta en parte el pecho de la diosa. Sus pies y sus manos están armados de garras, porque es la deidad insaciable que se alimenta con los cadáveres de los hombres; por eso se le llama también "la comedora de inmundicias". Pero sus pechos cuelgan exhaustos porque ha amamantado a los dioses y a los hombres, porque todos ellos son sus hijos, y por eso se le llama "nuestra madre", Tonantzin, Teteoinan, "la madre de los dioses", y Toci, "nuestra abuela".

De la cabeza cortada salen dos corrientes de sangre, en forma de serpientes representadas de perfil, pero que al juntar sus fauces forman un rostro fantástico. Por detrás le cuelga el adorno de tiras de cuero rojo, rematadas por caracoles que es el atributo ordinario de los dioses de la tierra. 69)

Keller se siente atraído por la figura violenta de Coatlicue porque expresa la contradicción entre la violencia y el amor, es la madre de todos los hombres y también la muerte. La simbiosis entre la creación y la destrucción, tan natural en la cosmovisión azteca, es contradictoria para la cultura occidental. Sin embargo, es lo que siente Keller (es "algo que usted ha intuido siempre, capitán.") 70), para quien es natural matar en el nombre de la civilización.

La ambigüedad de la figura de Coatlicue da ambigüedad a todo el texto y lo salva de una oposición fácil y simplista entre Estados Unidos y las naciones oprimidas por ellos. La dominación siempre ha existido en la historia de la humanidad, los opresores se pueden convertir en los oprimidos y después recobrar su fuerza de dominar; sin embargo, el hecho esencial - la opresión - queda intacto a través de los siglos.

Como vemos, Pacheco utiliza el mismo mito en "La luna decapitada" y en "La fiesta brava" no solamente para demostrar que el pasado prehispánico está vivo en la cultura y en la conciencia de México a pesar de las influencias ajenas (como es el caso de Fuentes). Le interesa también la simbología universal del mito azteca: la lucha eterna entre el Bien y el Mal 71), que se perpetúa a través de los siglos, como el nacimiento de Huitzilopochtli se repite todos los días; también la oposición entre el Mito y la Historia. El dios Huitzilopochtli en el Mito es el salvador de la humanidad; en la Historia es un dios cruel que exige sacrificios humanos, apariencia que cubre los intereses políticos de los señores aztecas.

La oposición entre el Mito y la Historia es el aspecto más importante de ambos cuentos. El desarrollo de la humanidad desde sus orígenes sigue el mismo camino, simbolizado por la lucha para liberarse de la dominación social ("La luna decapitada") o política ("La fiesta brava"). En este enfrentamiento se utiliza el eterno mito de la felicidad para el hombre como un instrumento político. Por lo tanto, en la Historia las victorias son ambiguas: el triunfo de la Revolución libera a unos cuantos, quienes se convierten en la clase privilegiada; los pueblos oprimidos pueden convertirse en opresores, o al revés, pero la opresión es eterna.

Solamente en el mito es posible un triunfo del Bien: Florencio, decapitando a Blanquet, castiga a todos los que

traicionaron el ideal; el sacrificio de Keller es la venganza de todos los oprimidos (identidad entre los indígenas y vietnamitas) sobre los opresores. Por lo tanto, a pesar de la aparente diferencia entre ambos cuentos, el empleo de los mismos elementos de la cosmovisión prehispánica es justificada y mucho más profunda que una simple imitación.

4.2.B. En "La fiesta brava", sobre todo en el metarrelato, Pacheco utiliza la mitología azteca no sólo como un recurso para construir la metáfora, sino también como un recurso fantástico. Después, en la diégesis, en la ya mencionada crítica del metarrelato, alude a tres influencias o antecedentes: Fuentes con "esto del sustrato prehispánico enterrado pero vivo" 72); Cortázar, con el cuento "La noche boca arriba" y Rubén Darío con "Huitzilopochtli".

La semejanza con el cuento de Cortázar es la más superficial. La única coincidencia es retomar el motivo del sacrificio humano de los aztecas. Sin embargo, es diferente la manera de desarrollar el motivo. Cortázar no hace ninguna alusión a la sobrevivencia de la religión azteca en el mundo contemporáneo. El personaje vive dos vidas diferentes en dos tiempos diferentes y el accidente rompe la barrera que separaba las dos épocas y las dos vidas:

Trataba de fijar el momento del accidente, y le dio rabia advertir que había ahí como un hueco, un vacío que no alcanzaba a rellenar. Entre el choque y el momento en que lo habían levantado del suelo, un desmayo o lo que fuera no le dejaba ver nada. Y al mismo tiempo tenía la sensación de que este hueco, esa nada, había durado una eternidad. No, ni siquiera tiempo, más bien como si en ese hueco él hubiera pasado a través de algo o recorrido distancias inmensas. 73)

Es el mismo recurso que utilizó Cortázar en otro cuento suyo, "Todos los fuegos, el fuego": la coexistencia de tiempos y de vidas, la supresión del tiempo cronológico, y el sueño como la puerta a la dimensión desconocida. El motivo prehispánico no es ni esencial ni indispensable; en el otro cuento, por ejemplo, recurrió a la época de la Roma antigua.

En el cuento de Pacheco, el tiempo y el sueño no tienen ninguna importancia, y el sacrificio se efectúa en México actual y no en el imperio azteca.

El cuento de Rubén Darío "Huitzilopochtli" tiene más elementos en común con el metarelato de "La fiesta brava". También retoma el elemento del sacrificio humano a los dioses aztecas. Lo ubica en México contemporáneo (el cuento se publicó en 1915, la acción ocurre durante la Revolución Mexicana), sin embargo lo sitúa en el lugar apartado de la civilización, en la selva. En ambos casos el sacrificado es un norteamericano, aunque en el cuento de Darío este hecho es de menor importancia.

Desde principio se subraya la sobrevivencia de las antiguas creencias:

Aquí en México, sobre todo, se vive en el suelo que está repleto de misterio. Todos esos indios que hay no respiran otra cosa. Y el destino de la nación mexicana está todavía en poder de las primitivas divinidades de los aborígenes. En otras partes se dice: "Rascad... y aparecerá el..." Aquí no hay que rascar nada. El misterio azteca, o maya, vive en todo mexicano por mucha mezcla social que haya en su sangre, y esto en pocos. 74)

También coinciden en la elección de los dioses. El título alude a Huitzilopochtli como dios principal del sacrificio, aunque en el texto no se lo menciona más. El altar, según el narrador, era de Teoyaomiqui, la diosa de la muerte. Sin embargo, la descripción del altar evoca más bien la imagen de Coatlicue (dos cabezas de serpiente, collar de manos cortadas, serpientes vivas). Teoyaomiqui, "el dios de los enemigos muertos", era la divinidad de los guerreros enemigos muertos en batalla o en la piedra de sacrificio; sin embargo, no era dios del sacrificio. 75)

De igual forma, otros indicios justifican la hipótesis de una equivocación de Darío. El padre Reguera, quien sostiene la opinión de que las divinidades prehispánicas aparecen a pesar de tantos años de cristianismo, menciona a los dioses de la tierra (Coatlicue, Cihuacoatl, Tlazoltéctl). También durante la plática sobre estos dioses, aparece la víbora de cascabel, que espanta al caballo del protagonista. Esta víbora es uno de los símbolos de los dioses de la tierra, no de la muerte. 76)

La principal diferencia entre ambos cuentos consiste en la interpretación del sacrificio. Darío se limita a destacar lo horrible, espantoso y sangriento del espectáculo (luz de luna, coyotes aullando, serpientes, cuerpo de Perhaps, la danza silenciosa y hierática de los indios). Pacheco subraya la sobrevivencia de una religión y de una cultura, ambigua en su crueldad, sin embargo lejana de ser un rito bestial. El sacrificio tiene su justificación mítica, como la venganza de los oprimidos, el triunfo del Bien. Los dos recurren al mismo mito, otra vez con interpretación diferente. Para Rubén Darío es un recurso de evocar la realidad terrorífica dentro de la realidad cotidiana, igualmente podría servir de cualquier sacrificio humano efectuado en la supuesta época del progreso y de la razón. Por lo tanto, la elección de un mito azteca es fortuita.

En "La fiesta brava" es indispensable recurrir a un mito prehispánico, vinculado con la cultura de México. Por un lado, lo requiere toda la simbología antes analizada; por el otro, a Pacheco no le interesa el horror, sino lo insólito. El efecto fantástico consiste en el resurgimiento de una realidad considerada aniquilada dentro de una realidad cotidiana. Por eso Pacheco construye la imagen de la Ciudad de México tranquilizadora, con sus calles, museos, paradas del metro de cada día. En cambio Rubén Darío destaca lo nocturno, aislado de la civilización y enemigo del hombre.

Indudablemente, la influencia de Fuentes es la más pronunciada y no carece de importancia el hecho de que los dos son mexicanos. En ambos autores es natural recurrir al pasado de su propia cultura, el cual deja de ser un simple pretexto para lograr el efecto de lo fantástico.

Cuando en la diégesis de "La fiesta brava" se critica el metarrelato, a diferencia de Cortázar y de Darío, no se nombra ninguna obra específica de Fuentes ("Además, esto del 'sustrato prehispánico enterrado pero vivo' como que ya no. Fuentes hizo cosas muy padres con ello y al hacerlo también agotó el tema.") 77)

En efecto, en este caso se puede hablar tanto de la influencia de Los días enmascarados, y del cuento "Por boca de los dioses" en especial, como de La región más transparente, a pesar que en la novela el motivo prehispánico no tiene nada que ver con un recurso de la literatura fantástica.

El primer aspecto común a los dos autores es el hecho de situar la acción en la Ciudad de México. La capital simboliza la paradoja del país: exteriormente, es una ciudad como cualquiera en el mundo - moderna, agitada, creada según los modelos occidentales. Interiormente, conserva los vestigios de lo que fue antes - Tenochtitlan, el centro del imperio azteca. Esta dualidad entre la apariencia y la esencia es reflejada por la división física: la superficie y los subterráneos:

La suya (mitología) sigue viva, sus monstruos de jade y embolias siguen gravitando como máscaras daltónicas que sin color se pierden en el polvo y el drenaje, que corretean subterráneas para asomar sus fauces de tarde en tarde, que cabalgan por el aire secando sus montes y moviendo los puñales de obsidiana. Se esconden en los ombligos, relampaguean en los encabezados rojos, se sumergen bajo el lodo cuando vienen las invasiones; dormitan siestas seculares; en el fondo de cada callejuela, se detienen vidas, en las canas, se columpian, en los cráteres, serpentean. 78)

A este México subterráneo y desconocido, Fuentes opone la ciudad cotidiana de la vida normal (Bellas Artes, la gente saliendo de oficinas y comercios, el gran almacén). El mismo recurso utiliza Pacheco mencionando lugares fácilmente reconocibles de la vida diaria en oposición a la ciudad subterránea e ignorada. El protagonista de Fuentes llega a la sede de los dioses en el ascensor, el de Pacheco en el metro.

La yuxtaposición de lo cotidiano y de lo insólito produce un efecto suficiente para lograr el cuento fantástico. Ni Fuentes ni Pacheco tienen la necesidad de subrayar los detalles terroríficos (Darío) para impresionar al lector. Basta con la descripción de un México conocido tanto por el autor como por el lector. Por lo tanto, el escenario en Fuentes y en Pacheco es mucho más natural que en el cuento de Rubén Darío, e incomparablemente más importante que en el cuento de Cortázar. En "La noche boca arriba" los acontecimientos del tiempo presente no tienen que ubicarse en la Ciudad de México; no hay ningún indicio que pueda identificar la ciudad, dado que es cualquiera en el mundo.

No obstante, hay una gran diferencia entre "La fiesta brava" y "Por boca de los dioses". En el cuento de Fuentes los dioses hacen su aparición física, son ellos quienes sacrifican a Oliverio,

no los sacerdotes. De esta manera, "Por boca de los dioses" se convierte en un cuento maravilloso. En cambio, Pacheco presenta la sobrevivencia de una cultura y de un rito. Los dioses existen nada más en la conciencia del pueblo y exigen los sacrificios a través de sus sacerdotes. En este sentido, el metarrelato de Pacheco se distancia de Los días enmascarados para acercarse a La región más transparente.

En esta novela, Fuentes renuncia a la convención fantástica y presenta la sobrevivencia de la cultura azteca sólo en la conciencia del pueblo. Incluso para efectuar el sacrificio, Teódula Moctezuma se aprovecha del incendio accidental, sin repetir todo el ritual. Pacheco se sitúa entre la convención realista de la novela y lo maravilloso del cuento, retomando algunas ideas de Fuentes y adaptándolas a las necesidades de su metarrelato.

Como hemos visto, a veces la influencia ajena se limita sólo al parecido exterior, como en el caso de "La noche boca arriba". El recurrir al mismo elemento temático no siempre es un argumento suficiente para vincular dos narraciones. Sin embargo, en el caso de "La fiesta brava" la influencia de Fuentes y de Cortázar no se limita al tema, sino que se extiende a algún recurso formal empleado por Pacheco. Así, por ejemplo, después de mencionar la poca originalidad temática respecto a Fuentes, Ricardo añade: "Y el asunto se complica por el empleo de la segunda persona de singular. Es un recurso que ya perdió su novedad y acentúa el parecido con Fuentes, you know." 79)

En efecto, a pesar de que el metarrelato de "La fiesta brava" no tiene nada que ver con La muerte de Artemio Cruz, el empleo de la segunda persona en la narración es otra pista que lleva al lector hacia el nombre de Fuentes. Sobre todo, porque ambos emplean con la segunda persona el tiempo futuro (en Fuentes, la tercera persona se vincula con narración en pasado, la primera - en presente y la segunda - en futuro).

En La muerte de Artemio Cruz estas partes de la narración reflejan la conciencia del protagonista y se limitan casi exclusivamente a las reflexiones; en "La fiesta brava" todo el metarrelato está en la segunda persona del futuro, y es mucho más notable la distancia entre la conciencia del protagonista y la palabra del narrador, quien cuenta tanto los acontecimientos exteriores, incluyendo diálogos en discurso transpuesto, como resume el sentir del capitán Keller. Sin embargo, nunca tenemos el

acceso directo a la conciencia del protagonista. Por lo tanto, en Fuentes la segunda persona en la narración se identifica como el "yo"; en cambio en Pacheco pertenece totalmente al narrador.

Es más notable el parecido con Aura. Ambas novelas cortas pertenecen al género fantástico y el uso de la segunda persona en futuro y presente crea la impresión de que todos los sucesos son inevitables, planeados por alguna fuerza superior al protagonista, la cual lo lleva hacia la trampa.

No obstante, el empleo de este recurso en el metarrelato es conscientemente tomado de Fuentes; pertenece, entonces, a la intertextualidad, no a la influencia como aprendizaje.

La semejanza con Cortázar no se refiere ya solamente al metarrelato sino a la novela corta en su totalidad. El hecho de emplear la metalepsis 80) evoca inmediatamente el cuento "La continuidad de los parques", donde el personaje del cuento leído por el protagonista aparece en la diégesis para matarlo. En "La fiesta brava" Andrés ve en el metro al personaje de su propio cuento, en las circunstancias que él mismo inventó.

En ambos casos la metalepsis se construye a través de la identidad entre los indicios y las informaciones que aparecen en la diégesis y en la metadiégesis (la descripción del personaje y del escenario). Ahora, si Cortázar lleva su cuento hacia lo maravilloso, Pacheco se queda en lo fantástico.

Andrés ve al hombre que inventó en las mismas circunstancias, sin embargo se trata del metro en movimiento, lo que no excluye la posibilidad de la equivocación. El final de la novela corta queda ambiguo: la desaparición de Andrés puede ser la consecuencia de compartir el destino de Keller (final maravilloso) o simplemente de un asalto (final realista). La segunda posibilidad es igualmente probable, dado que lo capturan tres hombres no identificados, que pueden ser los tres compañeros del metro que lo vieron guardar los mil pesos. De esta manera, la metalepsis obvia en Cortázar, se convierte en la metalepsis probable en Pacheco.

5. CONCLUSIONES

Analizando los cuentos que forman la etapa de la experimentación, he mencionado a tres maestros: Jorge Luis Borges, Juan Rulfo y Carlos Fuentes. Indudablemente, la importancia de Borges y Fuentes es mayor que la de Rulfo. Del escritor argentino, Pacheco aprendió la ambigüedad y la interpretación filosófica que enriquece un tema local con el matiz de la preocupación humana y no inmediatamente política.

Es interesante observar que la crítica no se puso de acuerdo en la valoración de los primeros cuentos de Pacheco, ya no solamente del tomo La sangre de Medusa, sino también de El viento distante. Algunos, como Reyes Nevares o Gustavo Sainz, los consideraron como una literatura retórica, alejada de la realidad socio - política del país y, por lo tanto, vacía. Otros, como las autoras del libro Ficción e historia: La narrativa de José Emilio Pacheco, subrayaron el aspecto de la crítica social de los mismos cuentos, llegando hasta el grado de simplificar lo que el autor dejó ambiguo. Este hecho demuestra que en los cuentos más personales, Pacheco logra crear obras de diferentes niveles, donde el lector puede encontrar lo que busca.

El ejemplo más representativo es la comparación de "Civilización y barbarie" y "La fiesta brava". Como ya he mencionado, ambos tienen como tema principal la crítica del imperialismo norteamericano y la advertencia sobre la revancha de los oprimidos.

Sin embargo, "Civilización y barbarie" es un ejemplo de la literatura comprometida que se olvida de su calidad de obra literaria. Es tan obvia la metáfora, tan unilateral la crítica de los "malos" frente a los "buenos", que el cuento no puede defenderse fuera de su contexto político. En "La fiesta brava" el mismo tema y la misma metáfora son tratados con madurez artística. No hay buenos ni malos, y la metáfora trasciende el tema de la

crítica en contra de los Estados Unidos para dar pie a las reflexiones universales. Es la influencia de Borges, quien siempre estuvo más preocupado por la Filosofía y la Historia que por un incidente histórico inmediato. En la valoración de los críticos que tacharon los cuentos de Pacheco de retórica y escapismo, influyó sin duda la lectura de La sangre de Medusa: la imitación fiel de Borges convirtió estos dos escritos en ejercicios estilísticos. En cambio, la opinión contraria, que resalta el contenido social en detrimento del aspecto literario, es influenciada por la lectura de los primeros cuentos originales de Pacheco, como "Civilización y barbarie", donde la falta de madurez artística resalta el aspecto de la crítica inmediata y simplista.

Sin embargo, Pacheco supo corregir ambos errores. La influencia de Borges, la asimiló de tal forma que ya no la percibimos como algo ajeno. Por ejemplo, en "La luna decapitada", el autor otra vez repite el motivo borgiano del traidor y del héroe; sin embargo, este hecho no resta originalidad al cuento.

Por otro lado, en "La fiesta brava" reescribe el tema de "Civilización y barbarie", enriquecido por otros aspectos - fantástico y autotemático sobre la creación literaria - y seguirá el mismo camino en Las batallas en el desierto, donde, como veremos, la crítica socio - política estará estrechamente vinculada con otros motivos temáticos.

La influencia de Fuentes fortaleció el interés personal de Pacheco por la realidad mexicana. El pasado prehispánico, la Revolución Mexicana, no son temas folklóricos de la novela costumbrista, sino un aspecto de la compleja modernidad de México. Para comprender la actualidad de su país, ambos escritores buscan en el pasado. Igual que en el caso de Borges, la influencia es perfectamente asimilada y sin observar la trayectoria de Pacheco, difícilmente se la encontraría en Las batallas en el desierto, por ejemplo. Por ello "La fiesta brava" cierra la etapa de la experimentación. En adelante, ya no se podrá hablar de imitación.

A pesar de que este análisis ha sido enfocado en la evolución de las influencias de otros escritores, "La fiesta brava" demuestra que Pacheco nunca olvidó sus preocupaciones personales y aprendía también de sus propios errores. Hay cuentos libres de cualquier influencia, pero todavía inmaduros, por demasiada simplicidad o por la construcción ineficiente del discurso narrativo. La segunda

parte será dedicada a estos cuentos y así como "La fiesta brava" es la transición entre el aprendizaje y la madurez, Las batallas en el desierto es la coronación de este largo proceso que es la formación del escritor.

III. LA ETAPA DE LA CREACION

1. I N T R O D U C C I O N

En esta parte del trabajo analizaré las constantes propias de la narrativa de Pacheco, que marcan su evolución como escritor. Hemos visto que Pacheco estaba aprendiendo el oficio imitando, o aprovechando, la experiencia de sus colegas mayores; sin embargo, desde el principio estaba buscando su propio estilo. "La fiesta brava" es la despedida de las influencias ajenas; Pacheco busca en su propia narrativa el camino a seguir.

Desde los primeros cuentos, Pacheco tuvo buenas críticas que lo colocaban entre los mejores narradores de la joven generación. 1) Sin embargo, hasta la publicación de Las batallas en el desierto, ninguno de sus cuentos o novelas cortas, ha tenido la intención de reflejar el complejo mundo de las preocupaciones personales del autor. Obviamente, nadie exige de una forma narrativa breve que abarque toda la cosmovisión, o que pueda crear el mundo amplio de la novela. Pero también es característico que después de Morirás lejos (1967) Pacheco nunca regresó a este género, como si sintiera que le faltaban recursos para enfrentarse a una novela.

Las batallas en el desierto, que como ya he dicho, es el resultado plenamente logrado de la búsqueda de su propia originalidad, demuestra que Pacheco como escritor ya está maduro para la creación de una obra completa y personal. No quiero afirmar con ello que una novela debe ser la siguiente obra del autor, ni que solamente con una novela Pacheco pueda demostrar su madurez artística. Simplemente quiero decir que el autor supo combinar en una obra varios motivos temáticos que reflejan sus preocupaciones personales y darles unidad, gracias al empleo adecuado de las técnicas narrativas.

De esta forma ya no describe sólo un aspecto de la vida humana, sino crea un mundo complejo, con su subjetividad (el niño, el primer amor, la soledad) y su objetividad (los problemas sociales y políticos). En cuanto a la manera de narrar, evoluciona desde lo obvio, explícito, unilateral, hacia lo sugerido, implícito y múltiple.

En el análisis, primero me ocuparé de los motivos temáticos para pasar al aspecto formal: la manera de implantarlos en la obra. En cuanto a la temática, los intereses de Pacheco son básicamente los mismos desde El viento distante hasta Las batallas en el desierto, aunque sus preocupaciones siguen el desarrollo de la vida social de México. Su obra se enriquece en aspectos nuevos, como por ejemplo el deterioro de la capital. Sin embargo, lo que más llama la atención es la evolución en la manera de expresar estas preocupaciones en una obra literaria. Por lo tanto, después de destacar los motivos temáticos más importantes, analizaré el discurso narrativo que les da soporte.

En esta segunda parte, el punto más importante es la evolución de la focalización, cuyo efecto final es el empleo de la polifonía. Por lo tanto, es indispensable ubicar este término en la tradición de la crítica literaria.

El concepto de la polifonía fue adoptado para las necesidades de este trabajo independientemente de la terminología existente en la crítica literaria (los demás términos referentes al punto de vista, o focalización, son de Gérard Genette y los explicaré en el tercer capítulo de esta parte). No obstante es imposible ignorar el hecho de que el término ya existe en la crítica con el concepto de la novela polifónica, que Mijaíl Bajtín aplica a la narrativa de Fedor Dostoievski. Veamos las semejanzas y diferencias entre el concepto de Bajtín y la polifonía de la novela corta de Pacheco.

El estudio de Bajtín, Problemas de la obra de Dostoievski, aparece en el año 1929, cuando la novela está experimentando cambios importantes, sobre todo en el nivel del discurso. Bajtín opone las novelas de Dostoievski a la novela anterior y de la época, afirmando que éste creó una forma nueva: la novela polifónica, cuyo rasgo principal es "la pluralidad de voces independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas.2) La novela se caracteriza entonces por una relación nueva entre el personaje y el narrador:

En sus obras aparece un héroe cuya voz está formada de la misma manera como se constituye la del autor en una de tipo común. El discurso del héroe acerca del mundo y de sí mismo es autónomo como el discurso normal del autor, tiene una excepcional independencia en la estructura de la obra, parece sonar al lado del autor y combina de una manera especial con éste y con las voces igualmente independientes de otros héroes. 3)

El concepto de "voz" en Bajtín no equivale a la voz de Genette; se refiere, más bien, al punto de vista o a la ideología que presenta el protagonista a través de su palabra. Además, Bajtín no hace la distinción entre el narrador y el autor, y opone la focalización del personaje a la de Dostoievski, hecho fácilmente explicable por la fecha del estudio.

La crítica empezó a interesarse por este aspecto del relato en los años cincuenta, inspirada por las nuevas corrientes literarias, sobre todo por Henry James y la novela de entreguerra (John Dos Passos, William Faulkner). En la novela anterior muchas veces el autor intervenía directamente en la obra, presentando su apreciación moral o desenmascarando los mecanismos a través de los cuales movía a sus personajes. Esta imagen del autor - Dios iba desapareciendo por las exigencias de la verosimilitud y el realismo. Eso no quiere decir que antes del siglo XX no había novelas en las que el autor se escondía y se presentaba únicamente como editor o transcriptor de algún manuscrito encontrado o de un relato escuchado. Sin embargo, los lectores orientados a la interpretación moral e ideológica de una obra literaria buscaban encontrar en una novela la personalidad y los juicios de Balzac, Tolstoi o Dostoievski como personas reales.

El desarrollo del cine influyó en la literatura y también en la crítica, llamando la atención hacia los aspectos antes ignorados, como el enfoque, el punto de vista, la perspectiva. El narrador se sitúa en el centro del interés crítico, dejando al autor relegado al estudio biográfico o psicológico. En el análisis estructural se subraya que narrador y personajes son esencialmente "seres de papel"; el autor (material) de un relato no puede confundirse para nada con el narrador de ese relato: "... quien habla (en el relato) no es quien escribe (en la vida) y quien escribe no es quien existe." 4)

El narrador pertenece a la realidad del relato, no tiene una personalidad, sino una misión, la de contar. El autor puede asomarse de vez en cuando detrás del narrador; sin embargo, éste es siempre virtual y no se puede confundir con una persona real. 5)

Las relaciones entre el narrador y el autor siempre ocuparon el margen del análisis de un texto literario. Obviamente, en el caso de Bajtín es equivoco situar a Dostoievski - autor en el mismo nivel que los personajes, así como identificarlo con el narrador. Sin embargo, para definir su concepto de la novela polifónica, no tiene mayor importancia.

Si Bajtín considera el hecho de limitar la omnipotencia del narrador (identificado siempre con el autor) como un rasgo novedoso y excepcional en Dostoiévski, obviamente no lo es en un escritor moderno, como Pacheco. Por lo tanto, en el concepto de Bajtín la diferencia entre la novela monológica y polifónica consistiría en el abandono de la omnisciencia autorial y en el paso a la relatividad en la focalización: el narrador no jerarquiza ni valora la objetividad de la percepción del personaje, "sólo puede contraponer a la conciencia del héroe que lo absorbe todo, un único mundo objetual que es el de otras conciencias equitativas." 6)

En el caso de la polifonía en Pacheco, esta característica es secundaria, dado que en todos los tipos de la focalización (interna fija o variable) el narrador se abstiene de las valoraciones objetivizantes, y el autor está totalmente ausente. El rasgo distintivo en este caso sería la yuxtaposición de las focalizaciones en varios personajes, sin que una se sobreponga a las demás (ya no es la focalización en el protagonista principal la que domina la narración).

Esta característica existe también en el concepto de la novela polifónica, ya que Bajtín hace hincapié en que el diálogo existe no sólo entre el personaje y el autor, sino entre varios personajes entre sí, incluyendo al autor, que es el menos involucrado en el diálogo. 7) (Bajtín subraya más la ausencia de la focalización del autor que su yuxtaposición a la de los personajes; en la polifonía en Pacheco el narrador tiene los mismos derechos que el personaje, de hecho es uno de ellos).

El acento que pone Bajtín en la negación del autor (narrador) como quien focaliza, es determinada por la época, en la que la omnisciencia autorial (o el relato no focalizado) fue una constante en la narrativa. Obviamente, en el caso de la prosa moderna, y de Pacheco específicamente, no es necesario hacer hincapié en este aspecto, ya que no es exclusivo de la polifonía. Sin embargo, hay varias semejanzas en los dos conceptos, que analizaré en seguida.

1.- El personaje (héroe)

- no es el objeto del discurso del autor, sino el portador autónomo de su propia palabra; 8)
- su visión del mundo no tiene referencia a la ideología objetiva del autor; la única referencia es la visión, más bien varias

visiones, del mismo mundo, pero de otros personajes. Es una visión relativa; 9)

- el personaje no tiene ideología definida, es desarraigado, confundido, pertenece a la "generación accidentada" 10); en el caso de Pacheco, es un niño que no puede tener todavía una definición del mundo, o un adulto dividido entre dos épocas diferentes (este aspecto se vincula con el origen sociológico de la novela polifónica, punto 5);
- el personaje no tiene rasgos sociales o caracterológicamente individuales firmes y definidos:
el héroe le interesa en tanto que es un punto de vista particular sobre el mundo y sobre sí mismo, como una posición plena de sentido que valore la actitud del hombre hacia sí mismo y hacia la realidad circundante. A Dostoievski no le importa qué es lo que el héroe representa en el mundo, sino qué es lo que viene a ser para sí mismo.11).

En Pacheco, sí es muy importante lo que el personaje representa en el mundo, su status social. La polifonía permite el diálogo entre el yo-personal y el yo-social, es la pugna entre lo que el protagonista es y lo que los demás creen que es. Obviamente, esto nace de la necesidad de definir "qué es lo que representa el mundo para él y qué es lo que viene a ser para sí mismo"; 12)

El héroe de Dostoievski no es una imagen objetivada sino la palabra plena, la voz pura; no lo vemos pero lo oímos; y todo aquello que vemos y sabemos aparte de su palabra no es importante y se absorbe por la palabra como su materia prima, o bien se queda fuera de ella como un factor estimulante y provocador. 13)

La importancia de la palabra en Dostoievski está vinculada estrechamente con el fondo filosófico de sus novelas. La idea tiene la misma importancia que el protagonista; el diálogo, en cierta manera, es entre las ideas, no entre los hombres. Las batallas en el desierto no tienen aspiración filosófica; en cambio, sí es importante la imagen objetiva que se construye a través del discurso, de "la voz pura" del protagonista. Es la imagen de la sociedad mexicana en transición, y su objetividad consiste en la manera subjetiva en que la ven los protagonistas, sin otra referencia que el diálogo que entablan estas visiones.

En ambos casos, tanto en el concepto de Bajtín, como en la narrativa de Pacheco, la polifonía sirve para descosificar al personaje, que no es ya el objeto de las valoraciones ajenas (tanto del narrador - autor como de otros personajes), sino el sujeto que se define a sí mismo. De esta manera, es posible construir la imagen verdadera de la realidad.

2.- El narrador (autor).

Como ya he dicho, Bajtín no hace la distinción entre el narrador y el autor, lo que introduce cierta confusión. En general, son conceptos equivalentes, con excepciones sin importancia sustancial para este análisis.

- el narrador pierde su importancia como el que describe y valora al mundo, este papel corre a cargo del protagonista.¹⁴) Bajtín subraya incluso que el narrador no tiene su propia visión del mundo, o no la manifiesta.

En Pacheco, el narrador sí tiene su propia valoración, la cual no impone sino propone, como los demás protagonistas. Es importante en este caso que el narrador sea también protagonista de los acontecimientos.

- esta actitud del narrador es dictada por la búsqueda de la verdad y el propósito de evitar valoraciones explícitas que falsifican al ser humano: "En el hombre siempre hay algo que sólo él mismo puede revelar en un acto libre de autoconciencia y de discurso, algo que no permite una definición exteriorizante e indirecta. 15).

- la polifonía no acepta las apreciaciones valorativas del narrador (autor).

En este aspecto del discurso, Bajtín subraya la "inconclusión" como el efecto directo de la polifonía en el nivel axiológico. En caso de Las batallas en el desierto, este rasgo no es tan visible. El hecho de que el narrador es a la vez el personaje impone la dominación de la focalización en el narrador, aunque no es la intención del narrador. Aquí lo más importante es la voz (según concepto de Genette) que desdobra al mismo narrador y crea el efecto de la polifonía.

3.- El tiempo.

Según Bajtín, la polifonía en Dostoievski es posible dado que él piensa sus novelas en el espacio y no en el tiempo. Por lo tanto, no existe la evolución y el desarrollo, las ideas se confrontan tal como son, sin ninguna posibilidad de que influya el pasado y el futuro (éstos existen sólo como el presente). 16)

En el caso de Las batallas en el desierto el tiempo es un aspecto muy importante, que en el nivel del discurso se manifiesta a través de la voz. La polifonía sería imposible sin el transcurso del tiempo, sin el desdoblamiento del narrador - personaje; en general, sin concebir esta novela corta como un recuerdo, a veces muy subjetivo, a veces "con todo y las palabras exactas" 17). Este aspecto es totalmente diferente del concepto bajtiano, ya que la polifonía, como aplico el término en este estudio, requiere la confrontación entre el presente y el pasado.

4.- La estructura.

Este término, un poco ambiguo, se refiere al discurso en general. Bajtín afirma que la polifonía no es creada sólo por la confrontación de las ideas, sino por todos los elementos del discurso 18), sin embargo no desarrolla este aspecto.

En Pacheco la polifonía tampoco se limita a la focalización. Dos otros aspectos del discurso, que voy a analizar aparte, (el montaje y el manejo de los indicios y las informaciones) contribuyen al efecto polifónico. Catalogar la polifonía como una focalización se justifica, ya que es la combinación adecuada de la perspectiva y de la voz. Los demás elementos solamente refuerzan el efecto, dentro de la unidad del discurso.

5. El origen sociológico.

Hablando del porqué de la novela polifónica, Bajtín menciona el contexto social de la narrativa de Dostoievski. Surge cuando el capitalismo llega a Rusia y las nuevas ideas se enfrentan a la tradición heterogénea ya existente en el país. La polifonía sería la única manera de reflejar la complejidad de esta época, las contradicciones existentes realmente en la sociedad, fuera de la percepción subjetiva del personaje. 19)

La misma explicación es válida para Pacheco. Su novela corta describe a México en transición, la llegada de la "modernidad", con sus ideas cosmopolitas y contradictorias. Las corrientes nuevas se enfrentan a la tradición, tampoco homogénea en el caso de México. Es una época de pugna entre ideas y actitudes, y esta complejidad queda reflejada por la polifonía.

Como vemos, el concepto de la polifonía, como lo aplico a este análisis, no siempre corresponde a la novela polifónica de Bajtín. Las diferencias esenciales se refieren al concepto del narrador, del protagonista y del tiempo. En cuanto al narrador, la discrepancia es causada sobre todo por la evolución de la narrativa en general. Hoy en día, ya no hay necesidad de negar la preponderancia del autor.

En el estudio de Bajtín tampoco se hace distinción clara entre el nivel axiológico y el discurso, los dos se analizan conjuntamente, subrayando la interacción entre ambos. Por eso, surge a veces la confusión entre el narrador y el autor, así como entre las ideas del personaje y la manera de presentarlas en el discurso.

En lo que se refiere a los personajes, en el concepto bajtiano éstos tienen más independencia, hecho explicable por el carácter filosófico de las novelas de Dostoievski. Cada personaje puede presentar directamente sus ideas, sin la necesidad de que el narrador sea un intermediario. En el caso de Pacheco los personajes no tienen todo el trasfondo filosófico. Sus ideas y su actitud frente al mundo circundante son matizados por el recuerdo del narrador - protagonista; por lo tanto, no tienen personalidad tan marcada.

El género de la novela corta no permite la existencia de varios personajes tan complejos como los de la novela. Por ello, en Las batallas en el desierto los protagonistas apenas sugieren la complejidad de su propia personalidad. La visión del mundo exterior se forma no por las visiones particulares completas, sino por fragmentos que el lector reconstruye, basándose en su propia experiencia.

Las diferencias en el concepto del tiempo, ya las expliqué anteriormente. Queda solamente subrayar que en la polifonía en Pacheco, el elemento indispensable es la voz, la relación entre el tiempo de la narración y el del momento narrativo. Analizaré este aspecto en el tercer capítulo.

2. LOS MOTIVOS TEMATICOS

Las batallas en el desierto da testimonio de algunas preocupaciones que aparecen en la narrativa de Pacheco desde el principio y que se manifiestan en dos niveles diferentes: como uno de los motivos temáticos recurrentes y como ciertos recursos formales, que se van perfeccionando en el transcurso de los años. Los motivos temáticos más importantes y constantes en la narrativa de Pacheco son:

- 1) El niño como personaje central ("El parque hondo", "Tarde de agosto", "La cautiva", "El castillo en la aguja", "La reina", "El principio del placer");
- 2) La nostalgia por el pasado ("Cuando salí de la Habana, válgame Dios");
- 3) La destrucción de la Ciudad de México ("Zarpa", "Dicen");
- 4) La crítica de la vida política en México ("Dicen" y "El principio del placer").

Algunos de ellos se convierten en el motivo central y único de un cuento, otros están apenas sugeridos o mencionados totalmente al margen de la narración. Sin embargo, en Las batallas en el desierto los cuatro constituyen el eje temático de la novela corta, la cual se convierte de esta manera en la síntesis y quizás en el cierre, de estas preocupaciones latentes en Pacheco.

2.1. El tema de los niños

De los cuatro motivos mencionados, el más notable es el personaje del niño. Es también el motivo que aparece antes que los demás. En la colección El viento distante, publicada en el 1963, cinco cuentos tienen como personaje central a un niño en el momento más importante de su vida: la iniciación al mundo de los adultos. El mismo motivo reaparece en intervalos de nueve años en la primera novela corta, "El principio del placer" (1972), y en Las batallas en el desierto (1981).

Antes de analizar las semejanzas y diferencias en la manera de tratar el tema, es importante señalar que el mismo autor usa estas narraciones en un juego intertextual. En Las batallas en el desierto 20) Carlitos habla de sus amigos que nunca han sido aceptados en su casa:

1. "Jorge por ser hijo de un general que combatió a los cristeros" - Jorge es el nombre del protagonista de "El principio de placer", su padre es un general, que participó en la Revolución y, se puede suponer que también en la guerra cristera que siguió la época revolucionaria;

2. "Arturo por venir de una pareja divorciada y estar a cargo de una tía que cobraba por echar cartas" - el protagonista de "El parque hondo" se llama Arturo y vive con su tía Florencia que se gana la vida echando cartas (ver pp.12-13, op.cit);

3. "Alberto porque su madre viuda trabajaba en una agencia de viajes, y una mujer decente no debía salir de su casa" - no conocemos el nombre del protagonista de "Tarde de agosto", sin embargo el cuento empieza con estas palabras: "Tenías catorce años, ibas a terminar la secundaria. Muerto tu padre antes de que pudieras recordarlo, tu madre trabajaba en una agencia de viajes". 21)

También Jorge ("El principio del placer") menciona en su diario a Adelina, la amiga gorda de sus hermanas, que intentó suicidarse acusando a su madre y a su hermano Oscar, personajes fácilmente reconocibles del cuento "La reina"; y a otros dos hermanos, Yolanda y Gilberto, que nos recuerdan al amigo de Pablo y su hermosa hermana, el primer amor del protagonista de "El castillo en la aguja"; ambos cuentos publicados años antes.

Esta intertextualidad consciente y señalada por el propio autor, nos indica que Pacheco considera a estas siete narraciones como inspiradas en la misma preocupación y las une para que formen el cuadro completo de lo que es el final de la inocencia del niño.

Como ya he mencionado antes, estas narraciones tienen como tema central la iniciación de un niño al mundo de los adultos. En todos se subraya el abismo de la incompreensión que separa a un niño de una persona mayor. Todos los niños están solos, aunque es diferente el grado de su soledad. En tres cuentos, "El parque hondo", "El castillo en la aguja" y "Tarde de agosto", el aislamiento del niño es agravado por falta de una familia completa (ninguno tiene padre, la madre o la tía no tiene tiempo de crear fuertes lazos emocionales con el niño). En otras narraciones los niños viven en familias normales, que, sin embargo, no les pueden brindar la comprensión necesaria.

Lo que para el niño es una tragedia, para sus familiares es una experiencia sin importancia o una locura que requiere la intervención del psiquiatra. El rasgo que distingue a todos los niños (no aparece explícitamente sólo en "La cautiva") es la sensibilidad y la imaginación formada en libros y en películas de aventura. El protagonista de "Tarde de agosto" se encerraba en su cuarto "a oír radio, a leer novelas de la colección Bazooka, "esos relatos de la segunda guerra mundial que te permitían llegar a una edad heroica en que imaginabas mudas batallas sin derrota". 22) Jorge ("El principio del placer") y Carlitos (Las batallas en el desierto) son lectores ávidos y muy aficionados al cine. El estilo afectado de las cartas de Adelina indica que su autora es una lectora de las novelas sentimentales que roba a su madre. El mundo ficticio del cine y del libro se sobrepone al mundo real, lo idealiza, y los niños imitan a los héroes imaginarios:

El aire agudo y libre llegó hasta ti y revivió tus sueños. Tocaste la libertad de la naturaleza y te creíste el héroe, los héroes todos de la pasada guerra, los vencedores o los caídos de Tobruk, Narvik, Dunkerque, Las Ardenas, Iwo Jima, Midway, Monte Cassino, El Alamein, Varsovia, 23)

También la ficción abre los ojos del niño a los aspectos de la vida: "¿Cuándo, me pregunté, había tenido por vez primera conciencia del deseo? Tal vez un año antes, en el cine Chapultepec, frente a los hombros desnudos de Jennifer Jones en Duelo al sol." 24)

En el caso de Arturo ("El parque hondo") la sensibilidad del niño se manifiesta en su deseo de tener "algo suyo", un animal en que volcar sus sentimientos y su ternura.

Un elemento muy importante que subraya la soledad de Pablo ("El castillo en la aguja") es la diferencia de clase social entre él y su amigo, así como entre él y Yolanda, su primer amor. En otras narraciones este aspecto es apenas insinuado ("El parque hondo" y "Tarde de agosto") o visto desde la perspectiva opuesta.

Jorge ("El principio del placer") está por arriba de su novia, Ana Luisa. La diferencia de clase social, que Jorge quiere ignorar, es notada por su medio ambiente, que se vuelve hostil: "Tal parece que la cuestión de Ana Luisa me obliga a pelearme con todo el mundo. En la escuela ya no me dicen nada pero me siguen viendo como un bicho raro." 25) e incluso por el lector, que se da cuenta de las diferencias que separan a los jóvenes (la educación deficiente de Ana Luisa).

En el caso de Las batallas en el desierto el protagonista está situado exactamente en medio de los pobres y de los ricos, y aunque este hecho no tiene influencia directa en su amor por Mariana, Carlitos se da cuenta del abismo que lo separa tanto de Rosales, como de Harry Atherton.

En el análisis anterior de los elementos que unen a los protagonistas infantiles de Pacheco ni una sola vez apareció "La cautiva". Su protagonista parece muy diferente a los demás niños: vive en un pueblo, tiene una vida normal y estable, y, lo más importante, el apoyo de los padres en un momento difícil ("No pude dormir. Mis padres permanecieron junto a mí") 26) Lo que lo une a los demás niños es el impacto de la experiencia inolvidable: el primer encuentro con la muerte. Este motivo aparece ya en "El parque hondo" (la gata que da muerte a sus recién nacidos y devora el ratón blanco de Arturo) y cobra mucha importancia en las dos novelas cortas.

Jorge tiene dos encuentros con la muerte: cuando ve a un hombre asesinado en la calle y cuando ve al cocinero matar a los animales:

Creo que no volveré a comer nunca. Soy tan bruto que a mi edad no había relacionado las comidas con la muerte y el sufrimiento que las hacen posibles. Vi al cocinero matando a los animales y quedé horrorizado. 27)

Sin embargo, lo que más le impresiona, es su propia indiferencia que viene con el tiempo:

No entiendo como es uno. El otro día sentí piedad viendo a los animales que mataba el cocinero y hoy me divertí pisando cangrejos en la playa ... Corrían desesperadamente en busca de su cueva y yo los aplastaba con furia y a la vez divertido. 28)

En Las batallas en el desierto la muerte afecta al protagonista en grado mayor. El primer encuentro sucedió en el mundo ficticio del cine, pero sin que el niño tuviera la capacidad de distinguir entre la ficción y la realidad ("Me dio tanta tristeza como Bambi. Cuando a los tres o cuatro años vi esta película de Walt Disney, tuvieron que sacarme del cine llorando porque los cazadores mataban a la mamá de Bambi.") 29)

La muerte real fue el suicidio de Mariana, con ella murió el mundo entero:

Vi la muerte por todas partes: en los pedazos de animales a punto de convertirse en tortas o tacos entre la cebolla, los tomates, la lechuga, el queso, la crema, los frijoles, el guacamole, los chiles jalapeños. Animales vivos como los árboles que acababan de talarle a Insurgentes. Vi la muerte en los refrescos: Mission, Orange, Spur, Ferroquina. En los cigarros: Belmont, Gratos, Elegantes, Casinos. 30)

También en este caso no es quizá la misma muerte una experiencia más cruel, sino la conciencia de que todo, nosotros también, estamos condenados al paso del tiempo. Ya Jorge se pregunta muchas veces en su diario cómo va a ser en unos años y presente que lo único que puede salvar el sentido verdadero de nuestros sentimientos, es la memoria, nuestra memoria:

Me vine a pie hasta la casa, con ganas de llorar pero aguantándome, con ganas de mandarlo todo a la chingada, y dispuesto a escribirlo y guardarlo para después, a ver si un día me llega a parecer cómico lo que ahora es tan trágico. Pero quién sabe. Si, en opinión de mi mamá, ésta que vivo es "la etapa más feliz de la vida", ¿cómo estarán las otras, carajo? 31)

En Las batallas en el desierto la muerte verdadera es el olvido. Carlitos nunca pudo verificar si era cierta la noticia del suicidio de Mariana. Sin embargo, Carlos está seguro que Mariana murió junto con su infancia y nunca la podrá encontrar de nuevo: "Todo pasó como pasan los discos en la sinfonola. Nunca sabré si aún vive Mariana. Si viviera tendría sesenta años". 32)

Este aspecto se une fuertemente con otro motivo constante en la narrativa de Pacheco: la nostalgia. Sin embargo, antes de analizarlo, me queda señalar algunas diferencias entre los cuentos y las novelas cortas que tratan el tema del niño. Estas diferencias nacen de las limitaciones y exigencias impuestas por dos géneros diferentes.

En los cuentos de El viento distante el relato se concentra en un acontecimiento, que es a la vez el momento revelador para el protagonista y el clímax de la narración. En ellos somos testigos del derrumbe repentino e irrevocable de un mundo en el que vivía el niño. En cambio, tanto en "El principio del placer", como en Las batallas en el desierto vemos, más bien, el desmoronamiento paulatino del mundo ideal.

La iniciación de los protagonistas en el mundo de los adultos abarca varios aspectos: adquisición de la conciencia política (ausente en los cuentos anteriores) y de las diferencias sociales, el primer amor, la muerte, las apariencias teatrales que los adultos aceptan como reglas de la convivencia. En los cuentos el niño se encuentra bruscamente con un aspecto nada más; en el caso de "El parque hondo" y "La cautiva" es la muerte, en "El castillo en la aguja" son las intransigibles barreras sociales y en "Tarde de agosto" es el primer amor fracasado.

El género del cuento no permite la introducción de más motivos, entonces el paso al mundo de los adultos es sintetizado y simbolizado por un evento decisivo. En cambio, en la novela corta, el autor puede alternar varios motivos. Esto permite mayor profundización en la psicología del protagonista, aunque, al mismo tiempo, excluye el sentimiento de la tragedia inminente de los cuentos. El desmoronamiento paulatino permite a los protagonistas aceptar más fácilmente las reglas del juego de los adultos.

En ambas novelas cortas también hay un acontecimiento decisivo, que hace imposible el regreso a la infancia; en "El principio del placer" es la excursión a la playa y el encuentro con los dos

luchadores, enemigos en la cancha y amigos en la vida privada, y con Durán y Ana Luisa, en la intimidad de los novios; en Las batallas en el desierto es la noticia del suicidio de Mariana. Por más dolorosos que sean estos momentos, no tienen la fuerza trágica tan palpable en "El castillo en la aguja" o en "Tarde de agosto", donde el mundo entero se hunde dejando al niño desamparado y no preparado para aceptar la madurez indeseada.

Es interesante notar que la iniciación del niño en el mundo de los adultos como motivo temático no se puede limitar a un cuento, sino requiere un análisis conjunto. La mayoría, (excepto "La reina") aparecen en la primera edición de El viento distante (1963) y constituyen casi su totalidad. Dos otros cuentos que complementan esta colección, "El viento distante" y "Parque de diversiones", enriquecen la visión de la realidad que presenta Pacheco. De esta manera, el tema primordial trasciende su propio sentido inmediato. Ya no se trata de analizar la psicología y la sensibilidad de un niño, sino reflexionar acerca de nosotros los adultos y del mundo que hemos creado.

La sensibilidad del niño representa nuestra inocencia perdida y olvidada, el estado del hombre antes de corromperse, aceptando las reglas de la sociedad. Este nuestro pasado es inquietante, nos acecha desde el olvido, como el recuerdo de los protagonistas de "El viento distante", que por un momento tuvieron acceso a la otra sensibilidad humana. Viviendo ya en el mundo, cuya alegoría es "Parque de diversiones", no podemos olvidar que antes conocimos un mundo ideal y que lo hemos perdido.

En este sentido, los cuentos cuyo protagonista es un niño, constituyen, sobre todo, una crítica social. Cuando el tema regresa en las novelas cortas, esta intención se hace todavía más palpable. Tanto en "El principio del placer" como en Las batallas en el desierto, el motivo de la iniciación del niño da pie a reflexiones más generales acerca del tiempo y de la sociedad. Por eso el tema del niño es el único que puede dar unidad a los demás motivos mencionados al principio y es el más importante en la narrativa de Pacheco, desde el punto de vista de su evolución.

2.2. El tema de la nostalgia

El motivo de la nostalgia no apareció con frecuencia antes de publicar Las batallas en el desierto. Los primeros cuentos de Pacheco sobre la infancia no presentan la visión nostálgica del pasado, sino una realidad hostil que tiende a volverse una pesadilla para toda la vida. Incluso el epigrafe de Henry James que encabeza El viento distante - "I have the imagination of disaster and see life as ferocious and sinister" - nos prepara para un encuentro con el mundo de pesadilla.

Solamente en la novela corta "El principio del placer", se insinúa una posibilidad de la reinterpretación nostálgica de su propio pasado. La conciencia que tiene Jorge de que los años cambiarán la visión que presenta su diario, se vincula con uno de los aspectos de la nostalgia, que es el paso irremediable del tiempo. El mismo protagonista confiesa que uno de los objetivos de escribir el diario es su reinterpretación posterior: "Según Castañeda, el diario enseña a pensar claramente porque redactando ordenamos las cosas y con el tiempo se vuelve muy interesante ver cómo era uno, qué hacía, qué opinaba, cuánto ha cambiado". 33)

Sin embargo, no es más que una posibilidad, ya que la nostalgia no es la única manera de ver el pasado; ésta, la encontraremos en el cuento "Cuando salí de La Habana, válgame Dios", incluido en el segundo tomo de relatos, El principio de placer.

La visión nostálgica implica tres elementos principales: el escape del presente, la importancia de la memoria subjetiva y la apreciación ahistórica del tiempo transcurrido. El sentimiento de la insatisfacción en cuanto al presente nos hace regresar al pasado, visto de manera muy subjetiva. Recordamos nada más algunos momentos, sin ubicarlos siquiera en una fecha exacta o en un año. Estos momentos, incluso si no son recuerdo de la felicidad perdida (como es el caso de Las batallas en el desierto) tienen una importancia excepcional para nuestra memoria, incomprensible, quizás, para una persona ajena. Por lo tanto, la visión nostálgica, más que un recuerdo exacto, es una recreación y una revivencia del pasado, un escape momentáneo a la otra realidad, que no existe sino en nuestra memoria.

En el cuento "Cuando salí de La Habana, válgame Dios" es el protagonista principal quien se siente insatisfecho por el presente y quiere vivir eternamente un instante en el que está feliz. Sabe que la vida cotidiana va a matar lo hermoso de este momento y que sólo le queda la memoria para salvarlo del olvido:

nunca voy a olvidar este día, como Fausto decirle al instante: detente, detente; no quiero volver a la calle 55, los domingos en Brooklyn, el stew, el pay de manzana, los niños peleando con sus primos, la Ferroquina, las pildoras, el tricófero, el talco, los almanaques, las cuentas, los cobros, las muestras, los fletes, Mr. Cunningham; quiero pasar la eternidad contigo, Isabel.
4)

Este deseo es tan fuerte que la noche se prolonga durante setenta años y cuando el barco llega a Veracruz el mundo es diferente. El cuento termina con una pregunta: "Dios mío, ¿cómo pudo pasar lo que nos pasó, cómo vamos a vivir en el mundo que ya es otro mundo?" 35). Esta pregunta demuestra el miedo que tienen los protagonistas de enfrentarse a su momento histórico, y a la realidad en general.

En "Cuando salí de La Habana, válgame Dios" el empleo de la visión nostálgica tiene todavía el matiz de una crítica social del hombre que se refugia en el ensueño para evitar la historia (la rebelión de los negros en Cuba). Este aspecto es reforzado por el motivo de la canción vieja, que simboliza la época pasada:

y en el "Churruca" la gente estaba triste, sólo Dios sabe lo que va a ocurrir tierra adentro, la orquesta tocaba esa canción tan melancólica, "La Paloma", que según mi madre era la predilecta de Maximiliano y Carlota, pobrecitos, sobre todo ella, muerta en vida, esperando, sin darse cuenta de que han pasado los años. 36).

La evocación de Maximiliano y Carlota en el contexto romántico de la leyenda del gran amor e ideales fracasados, demuestra la tendencia del protagonista de ignorar la realidad histórica y construir un mundo subjetivo que se impone al real. La visión nostálgica se sobrepone al presente, no al pasado, y por lo tanto, es objeto de crítica en el nivel axiológico como escapismo y falta de responsabilidad para enfrentarse al momento en que se vive.

En Las batallas en el desierto, la nostalgia ya no tiene este matiz de reproche; es, simplemente, una manera de ver su propio pasado como un mundo que ya no puede volver. La nostalgia es el eje central de esta novela corta: nostalgia por el primer amor, por el México desaparecido, por la vida "de antes", por las tortas de nata "que no se volverán a ver jamás." 37) No es solamente el protagonista - narrador quien siente nostalgia por su propia infancia. Es también su madre, que vive el pasado glorioso de su familia en Guadalajara y detesta México; es la hermana que se enamora del actor fracasado por el recuerdo de sus éxitos.

En el caso de Las batallas en el desierto, la nostalgia no tiene implicaciones valorativas: el pasado no es mejor que el presente, es diferente. El narrador subraya constantemente el paso del tiempo que hace relativas las distancias históricas. Es nuestra subjetividad la que pone la frontera entre el pasado y el presente:

era un patio de tierra colorada, polvo de tezontle o ladrillo, sin árboles ni plantas, sólo una caja de cemento al fondo. Ocultaba un pasadizo hecho en tiempos de la persecución religiosa para llegar a la casa de la esquina y huir por la otra calle. Considerábamos el subterráneo un vestigio de épocas prehistóricas. Sin embargo, en aquel momento la guerra cristera se hallaba menos lejana de lo que nuestra infancia está de ahora. 38)

La nostalgia es la oposición de la visión histórica. No importan las fechas, los apellidos, las causas y los efectos de un proceso histórico. El único juez es nuestra memoria:

Me acuerdo, no me acuerdo ni siquiera del año. Sólo estas ráfagas, estos destellos que vuelven con todo y las palabras exactas. Sólo aquella cancioncita que no escucharé nunca. Por alto esté el cielo en el mundo, por hondo que sea el mar profundo. 39)

Como en el cuento "Cuando salí de La Habana...", en Las batallas en el desierto es una canción vieja la que introduce el elemento de la nostalgia; una canción popular, sin importancia y prácticamente olvidada, el bolero que no tiene miedo de lo sentimental y lo cursi. Durante toda la narración el pasado es simbolizado a través de detalles importantes sólo para una memoria subjetiva y sin valor alguno para la historia. La pregunta que

termina el cuento "Cuando salí de la Habana...": "¿cómo vamos a vivir en el mundo que ya es otro mundo?" - reaparece en la novela corta, aunque en sentido más metafórico, porque, indudablemente, para todos los protagonistas de Las batallas en el desierto la época de su infancia es un mundo más verdadero, más idealista que el presente y les cuesta enfrentarse a su propio tiempo. Cuando lo logran (el cambio de la situación económica de la familia de Carlitos) pierden la mayoría de las ilusiones. La nostalgia sería entonces el mecanismo de autodefensa para conservar su identidad. Y desgraciadamente, es la muerte prematura lo que hace posible la existencia de la nostalgia; o también el olvido compartido por la mayoría, en oposición al recuerdo subjetivo.

Es interesante mencionar aquí otro cuento de Pacheco, "La zarpa". Es el negativo de la visión nostálgica. Zenobia, la protagonista, no siente sino amargura recordando su juventud, el barrio sucio, vida malgastada, y, sobre todo, a su amiga Rosalba, la más inteligente, la más bonita, la buena. El abismo que separaba las dos amigas se nivela con el paso del tiempo, con la destrucción de la juventud y la belleza. El presente triunfa y devuelve la felicidad a Zenobia, la destrucción y el olvido ayudan a recobrar la tranquilidad:

No puede imaginarse, Padre: ese cuerpo maravilloso, esa cara, esas piernas, esos ojos, ese pelo color caoba, se perdieron para siempre en un barril de manteca, bolsas, arrugas, papadas, manchas, várices, canas, maquillaje, colorete, rímel, pestañas postizas... Me apresuré a besarla y abrazarla, Padre. Se había acabado ya todo lo que nos separó... Ahora la vejez nos ha hecho iguales.
40)

¿No sería ésta la versión más cruel de las últimas frases de Las batallas en el desierto: "Nunca sabré si aún vive Mariana. Si viviera tendría sesenta años." ?

2.3. La destrucción de la Ciudad de México

La nostalgia se vincula estrechamente con la imagen de la Ciudad de México que nos presenta Pacheco. Incluso se podrían tratar estos dos motivos como uno. Sin embargo, he decidido

analizar este aspecto aparte, por la importancia que tiene en la narrativa de Pacheco. Es un escritor nacido en Distrito Federal y fiel a su ciudad. A pesar de que ubica algunas narraciones en la provincia, Veracruz sobre todo ("El principio del placer", "El castillo en la aguja", "La reina") el Distrito Federal es su lugar de acción preferido, ciudad que conoce y quiere. Los personajes se mueven por las calles exactas, que a veces significan más que un simple nombre. Los relatos fantásticos ("La fiesta brava", "Languerhaus", "Tenga para se entretenga") nos sitúan en un lugar conocido y cotidiano, donde la transgresión de lo normal se siente más fuerte y más insólita. En otros, como "La zarpa" o Las batallas en el desierto, el barrio donde viven los protagonistas describe su posición social. El paso de Rosalba de la colonia Santa María a la Avenida Chapultepec y después a Las Lomas, marca su ascenso social. La misma función tiene la distinción entre la Roma, Doctores y Romita, en Las batallas en el desierto.

Pero la ciudad, como los protagonistas, cambia. Antes de Las batallas en el desierto este tema aparecía en el margen, como una simple observación de los protagonistas:

Qué cosas están pasando en México ¿verdad? ... el caso es que ya no se puede vivir en esta ciudad que antes era tan bonita y tan tranquila, cuando menos para la gente decente como nosotros. 41)

Bueno, veré, usted no es de aquí, Padre; usted no conoció a México cuando era una ciudad chica, preciosa, muy cómoda, no la monstruosidad tan terrible de ahora. Entonces una nacía y moría en la misma colonia sin cambiarse nunca de barrio. Una era de San Rafael, de Santa María, de la Roma. Había cosas que ya jamás habrá... 42)

En Las batallas en el desierto la Ciudad de México se convierte en uno de los protagonistas. No es un México abstracto, sino el México de la época de Miguel Alemán, ya desaparecido, destruido por los hombres y por el progreso. Es curioso que el progreso es uno de los mitos del s.XX desmitificado por Pacheco. No lo critica, ya que sabe que es inevitable, pero indica su lado silenciado: la destrucción. La vida mexicana se hace internacional, aunque sigue provinciana, las calles se convierten en ejes viales y los árboles ceden su espacio a las construcciones nuevas. El México de antes fue quizá mejor, quizá no, pero fue un lugar

familiar, donde cada uno tenía su espacio propio. Los últimos cuarenta años destruyeron esta ciudad y la única manera de salvarla es la nostalgia:

Qué antigua, qué remota, qué imposible esta historia. ... 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 de México de aquellos años. Ya a nadie le importa: de ese horror quién puede tener nostalgia. 43)

En esta reflexión sobre la Ciudad de México es muy notable el vínculo con la visión nostálgica de la realidad en general. Están presentes la muerte (de Mariana, de los árboles, de las colonias viejas) y el olvido ("No hay memoria de México de aquellos años"). Otra vez es la confrontación entre el presente y el pasado. En "Cuando salí de La Habana..." es el pasado que triunfa, en Las batallas en el desierto es el presente. El pasado sobrevive sólo en el recuerdo nostálgico. Porque toda la novela corta es la negación de esta frase que la termina: "Ya a nadie le importa: de ese horror quién puede tener nostalgia".

2.4. La crítica de la vida política en México

Las preocupaciones político - sociales aparecen constantemente en la narrativa de Pacheco. No se limitan a la vida política de México. En "La fiesta brava" y "Civilización y barbarie" critica al imperialismo norteamericano. El mismo motivo regresa en Las batallas en el desierto, cuando el narrador habla de los cambios de la vida cotidiana: la incorporación de las palabras inglesas; los productos norteamericanos que sustituyen en el mercado a los mexicanos, incluso cambios en la comida. La diferencia consiste en que "La fiesta brava" presenta la neocolonización cultural y económica de México como un hecho consumado, en cambio Las batallas en el desierto describen sus orígenes, la época de transición entre el México de antes y el moderno.

Igualmente aguda es la crítica del sistema político mexicano, corrupto y alejado del pueblo. Ya en "El principio del placer" Jorge se da cuenta de las incongruencias políticas, cuando su padre tiene que intervenir en un conflicto agrario:

Lo he visto muy nervioso: en el sur del Estado hay problemas con los campesinos que no quieren desocupar las tierras en que se construirá otra presa del sistema hidroeléctrico. Si las cosas no se arreglan él tendrá que ir personalmente. Hoy le estubo hablando de eso a mi mamá. Dijo que como el ejército salió del pueblo no debe disparar contra el pueblo. 44)

El niño sabe también de las prerrogativas que le otorga el hecho de ser hijo del jefe de la Zona Militar.

En Las batallas en el desierto las críticas al gobierno de Miguel Alemán abundan en el medio ambiente de Carlitos, en la escuela y en la familia. La corrupción, las apariencias que han de cubrir la miseria, crean la metáfora del gobierno de Alí Babá y los cuarenta ladrones. Sin embargo, la crítica no se dirige sólo en contra del gobierno, sino también en contra de la sociedad. Ya en el cuento anterior, "Dicen", Pacheco acusa la inconciencia de la sociedad que vive quejándose sin criterios claros:

Dicen que es porque hay tanta gente o por la inflación o por la píldora o por los comunistas o por las drogas o por las ideas que ahora traen la mujeres o por el tránsito o por tanto extranjero como ha venido a quitarnos el pan de la boca a los mexicanos o tanto muerto de hambre que llega del campo con su sarta de hijos. 45)

Es el mismo tipo de crítica que oye Carlitos en su casa, críticas por criticar, sin el verdadero anhelo de cambiar las cosas. Porque no se trata de combatir la corrupción y la miseria, sino de salir de la miseria y tener ventajas de la corrupción.

La crítica social en Las batallas en el desierto es mucho más madura y no tan inmediata como en los primeros cuentos de Pacheco. Esta madurez es notable no sólo en el nivel axiológico, sino también en el discurso formal; es el resultado de la evolución artística del autor, que, como he dicho, va desde lo obvio y explícito hacia lo insinuado e implícito. En el nivel axiológico Pacheco abandona la crítica unilateral de los fuertes, quienes se aprovechan de sus privilegios a costa del pueblo. Ya no es el ataque al imperialismo norteamericano o al gobierno mexicano que lo permite. El autor ya no busca a los culpables, dado que lo es toda la sociedad.

Las críticas al gobierno de Miguel Alemán son expresadas directamente por varios personajes del relato, las críticas a la sociedad quedan implícitas en las imágenes y las situaciones que recuerda el narrador. Y en realidad, esa sociedad aturdida por el progreso y atontada por la carrera de ganar dinero, no tiene nada que reprochar a su gobierno de Alí Babá y los cuarenta ladrones.

Este proceso de maduración ya se notó en las narraciones anteriores. Hemos visto la gran diferencia existente entre la crítica social del cuento "Civilización y barbarie" y de la novela corta "La fiesta brava", en el nivel axiológico. Las batallas en el desierto aprovechan los logros de "La fiesta brava". Retomaremos este motivo en el análisis del aspecto formal, ya que lo más importante es la manera de abordar el tema para evitar demagogia política y Pacheco lo logra a través del manejo de las informaciones y los indicios, así como a través del montaje.

En el análisis presentado anteriormente vemos que Las batallas en el desierto combina la mayoría de los motivos temáticos antes marginales en la narrativa de Pacheco. Sin embargo, no es una combinación heterogénea, en la que se podría separar cada uno de los motivos. Al contrario, los cuatro se completan y se funden en una totalidad inseparable.

Los cuentos sobre la infancia son a la vez crítica de la sociedad y sus reglas, el motivo de la destrucción de México forma parte de la visión nostálgica. Incluso es difícil definir cuál de los cuatro motivos da la unidad a los restantes. ¿Es el tema del niño, que entrando en el mundo de los adultos ve con claridad todo tipo de injusticia y falsedad en la sociedad, se duele de la muerte de los árboles, los animales y las casas, que marca el progreso - una abstracción que el niño no comprende ni necesita? ¿O es, más bien, la nostalgia, la visión del narrador ya adulto, recordando su infancia y la ciudad de antes sin sentimentalismos, pero con gran tristeza por lo que murió en el olvido?

Ya he mencionado que el motivo de la iniciación del niño en el mundo de los adultos puede ser interpretado como una metáfora con sentido socio - político. La nostalgia permite enriquecer la narración con una valoración posterior. Si el niño - protagonista no siempre se da cuenta de la magnitud de los cambios que atestigua, el adulto - narrador los puede juzgar gracias al tiempo

que lo separa de su niñez. Vemos entonces, que los dos motivos - la infancia y la nostalgia - son indispensables para la riqueza interpretativa de la novela corta. Además, la nostalgia le da un tono personal y un sentimiento sincero, sin los que ninguna obra literaria puede conmover al lector. Ya no es una narración fría, creación puramente intelectual que cumple los propósitos ideológicos del autor, sino una creación que forma parte de su autor e influye en la sensibilidad del lector, no por la trascendencia del tema, sino por su verdad.

3. EL DISCURSO NARRATIVO

En la evolución de la narrativa de Pacheco podemos observar que la construcción del discurso narrativo se hace más perfecta y original. Las batallas en el desierto resumen también en este sentido las experiencias anteriores del autor. El aspecto que más destaca es el empleo de la focalización, que evoluciona hasta llegar a la polifonía. Otros aspectos del discurso que voy a analizar en esta parte son el montaje y el manejo de los indicios y las informaciones. Estos tienen menor importancia y originalidad que la evolución de la focalización, sin embargo refuerzan el efecto de la polifonía, puesto que permiten construir una narración que oscila entre la objetividad y la subjetividad, y ofrece al lector un amplio margen de interpretación.

El término de la focalización en la teoría de Genette se refiere al problema del punto de vista. Aunque la función principal de un relato es contar una historia, o sea afirmar, existen varios grados de afirmación y varios puntos de vista acerca de la historia contada. Este último aspecto depende de la perspectiva, o sea de la adopción de un punto de vista más o menos restrictivo.

Genette subraya la necesidad de distinguir entre la perspectiva (define quién percibe) y la voz (define quién habla y se refiere a la conciencia narradora).

El problema de la perspectiva es uno de los más estudiados y los críticos emplean términos diferentes, como "la visión" de Todorov o "punto de vista" de Friedman. Genette emplea el término de la focalización y distingue tres tipos de relatos:

- 1) relato no focalizado (focalización 0) - cuando el narrador sabe más que el personaje;
- 2) relato de focalización interna - cuando el narrador sabe solamente lo que saben los personajes:

A) fija - el narrador se identifica con un solo personaje ("Tarde de agosto")

B) variable - el relato es focalizado a través de varios personajes sucesivamente ("El parque hondo")

C) múltiple - el mismo suceso del relato es presentado por diferentes personajes ("Dicen");

3) relato de focalización externa - cuando el narrador sabe menos que el personaje, no tiene acceso a su conciencia. 46)

Genette subraya que la focalización no tiene que ser la misma en toda la obra y de hecho rara vez podemos encontrar una focalización empleada de manera rigurosa; sobre todo si se trata de la focalización interna o externa. Estas alteraciones o infracciones aisladas que no afectan la coherencia total de la perspectiva se llaman transgresiones.

Muchas veces la focalización es ambigua, difícil de calificar y la persona gramatical empleada en la narración no ayuda en este problema. Esta ambigüedad, según Genette, es ocasionada por la presencia constante de la voz.

La voz caracteriza las relaciones entre el enunciado y el momento de la enunciación, entre lo contado y el momento en que se cuenta. Es imposible narrar sin determinar el tiempo del acto narrativo. Genette distingue cuatro tipos de relato según el criterio de la voz:

1) posterior - el más frecuente y tradicional, cuando la historia es contada en pasado;

2) anterior - narra los hechos futuros (p.ej. textos de predicción);

3) simultáneo - narración contemporánea a la acción;

4) intercalado - narración entre los momentos de la acción (relato epistolar). 47)

La polifonía en Las batallas en el desierto es el resultado de la interacción entre la focalización adecuada y la voz. En el análisis veremos cómo Pacheco logra este efecto.

3.1. La polifonía

La evolución de la focalización en la narrativa de Pacheco es el aspecto más interesante del discurso. En los primeros cuentos Pacheco utiliza la focalización interna variable (entre el narrador y el protagonista - niño) o la focalización interna fija; para crear en Las batallas en el desierto una focalización original, que he llamado polifonía. Aplicando las distinciones de Genette tendría que calificar esta novela corta como una focalización fija (el narrador que es a la vez el protagonista), sin embargo, con tantas transgresiones que pondría en duda el calificativo "fija". Por otra parte, estas transgresiones son efecto no sólo del cambio de focalización, sino también del empleo adecuado de la voz.

Analizando los tres tipos de focalización nos daremos cuenta de que la polifonía es el efecto de la experimentación anterior.

A. La focalización interna variable

Como ejemplo he escogido dos cuentos: "El parque hondo" y "El castillo en la aguja". En ellos la narración está en tercera persona gramatical y aparentemente es siempre el narrador exterior a los acontecimientos quien enfoca el relato. Sin embargo, ya en la primera lectura nos damos cuenta de que, a pesar de que no varía la persona gramatical, la focalización oscila entre el narrador y el protagonista. Miremos, por ejemplo, el fragmento que inicia "El parque hondo":

Todas las tardes al salir del colegio miraba el parque hondo, la gran extensión verde creciente a desnivel junto a la calle. Pero esta vez bajó la escalinata y atravesó los claros solitarios hasta el estanque de aguas sucias inmóviles. ...

Se sintió solo. Volvió sobre sus pasos y ascendió la pendiente. Miró de nuevo el parque y se alejó como si huyera. 48)

Este fragmento pudiera ser transcrito en primera persona gramatical sin que cambiara por eso el sentido o el tono de la narración. El narrador desaparece detrás del niño contemplando el parque, es una contemplación totalmente subjetiva, y su pleno sentido, el lector no lo puede apreciar sino hasta el final del cuento, cuando ya sabe de que suceso fue testigo el parque.

También es característico que no se emplea ningún nombre propio ni pronombre personal, salvo el implícito en la forma gramatical del verbo.

Al fragmento citado sigue otro, cuyo tono objetivo e impersonal difiere notablemente:

- No comas si no te gusta. Pero después no voy a permitir que saques cosas del refrigerador.
La tía Florencia retiró el plato. Arturo dio algunos sorbos a la leche helada. Sus dedos apartaron las migajas que habían quedado en el mantel. 49)

La alternación de los fragmentos escritos en tono objetivo (focalización en el narrador) y subjetivo (focalización en el personaje) caracteriza los dos cuentos, "El parque hondo" y "El castillo en la aguja". Los del tono impersonal informan del pasado de los niños, de su situación familiar, y caracterizan a otras personas que los rodean. Los episodios cargados de la emoción describen el mundo interior de los niños y nos informan sobre sus aspiraciones, ilusiones y su soledad. El tono objetivo caracteriza el mundo de los adultos, ajeno y hostil a los niños, y en él se sitúa el narrador; la alternación de los episodios puramente descriptivos o informativos, y los que reflejan el estado de ánimo de los niños: es decir, la oscilación entre la focalización en el narrador y en el protagonista, subraya la soledad de éstos, su alienación y también, la coexistencia de dos mundos que nunca se tocan. La falta de comunicación se hace evidente en el fragmento final de "El parque hondo", en que encontramos la única transgresión de adoptar la óptica del personaje secundario, la tía Florencia:

El alba lo encontró despierto, insomne, ahogado en la transpiración bajo las sábanas revueltas. En el ruido más leve creía escuchar los pasos de la gata. Se puso de pie, tomó los veinte pesos y los rompió ante la ventana. El viento dispersó aquellos trozos de papel y no deshizo el miedo. Sentado al borde de la cama intentó hallar el sueño o despertar de un sueño... Florencia, en otro cuarto, abrió los ojos y buscó al lado de su cuerpo la huella de otro peso, del cuerpo blando y recio que pulían sus caricias - lentas, inútiles caricias con que Florencia se gastaba, se iba olvidando de los días. 50)

La narración empieza adoptando la óptica de Arturo para pasar a la de tía Florencia, paso casi imperceptible, aunque marcado gráficamente por los tres puntos y también por la omisión del calificativo "la tía" (durante todo el cuento, en la focalización en el personaje se emplea "la tía" para acompañar el nombre propio de Florencia, teniendo la narración de la perspectiva del niño). Tanto Arturo como su tía sufren por su soledad y por la falta de amor, y los dos se quedan solos con su angustia. La incomunicación entre el niño y el adulto impide que ambos se den cuenta de su situación semejante y que se ayuden mutuamente, rompiendo la barrera del silencio que los separa.

Las dos focalizaciones, en el narrador y en el protagonista, se interponen durante todo el cuento y a veces los cambios son muy rápidos, por lo cual la distinción se hace más difícil. En "El parque hondo" abundan los diálogos, citados con toda objetividad por el narrador. Sin embargo, no siempre podemos atribuir al discurso reportado la focalización del narrador y al discurso transpuesto, la de Arturo. 51) Veamos el siguiente fragmento:

Caminaba por la avenida en que debían tomar el autobús. Arturo tocó el cuerpo que respiraba entre algodones y henequenes. (la gata... los gatitos muertos recién nacidos... la sangre del ratón blanco... Mi tía la quiere más que a mí...)

No puede ser pensó Arturo dominando los golpes de su sangre, el frío que iba creciendo entre sus vértebras Rafael no siente nada no puedo tener miedo. 52)

En el primer párrafo todo el enunciado en el paréntesis consiste en reflexiones y recuerdos de Arturo, aunque el narrador le cede la palabra solamente para formular el juicio más doloroso: "Mi tía la quiere más que a mí..." En este caso, tanto el discurso transpuesto, como el reportado, tienen la focalización en Arturo.

En cambio, en el segundo, el narrador cita el pensamiento del niño, describiendo al mismo tiempo sus reacciones físicas con toda la objetividad, como lo hace en el caso de los diálogos, hecho que sitúa a la reflexión del niño en un nivel mucho más cercano a las observaciones del narrador. El paso inmediato de la simple narración al discurso reportado elimina la presencia del punto de vista del niño; en cambio, el discurso transpuesto da al discurso reportado el matiz de la focalización en el personaje.

En "El castillo en la aguja" tenemos una situación parecida, pero que nos demuestra que el discurso transpuesto también puede tener la focalización del narrador. Durante toda la narración se yuxtaponen los fragmentos narrados en la focalización del narrador y de los protagonistas, que reflejan el estado de ánimo de Pablo. En los párrafos de tono impersonal se incluyen fragmentos de diálogo, que no destacan de la descripción general:

Fueron al pueblo a orillas de la laguna, comieron camarones y mojarras, escucharon el resonar de las arpas en la casa de latón y madera. La señora Benavides quiso que la niña bailara: - Lo hace muy bien. Ya salió en el teatro, en el festival de la escuela. La maestra dice que es la mejor -. Pero Yolanda se negó, mirando a Pablo. El señor Benavides pidió a su mujer que no insistiese, el lugar resultaba inadecuado, había gente que no era de su clase. 53)

La frase dicha por la señora Benavides, separada por los guiones, aunque no sacada del párrafo (discurso reportado), en realidad no difiere mucho de las opiniones de su esposo, citadas indirectamente por el narrador (discurso transpuesto). A diferencia de "El parque hondo", aquí el discurso transpuesto tiene la focalización en el narrador. La focalización en Pablo es reservada únicamente para la narración simple, que está encaminada para adquirir cada vez más subjetividad y más carga emocional. El cuento termina del modo siguiente:

Se alejó a la carrera. Cuando llegó cerca de la veleta rompió a llorar. Se asomó al pozo y no halló su cara en la superficie concéntrica y remota. En este instante el viento del norte empieza a correr sobre el campo y dobla y quiebra las espigas. Levanta en la orilla del mar arenas que vibran entre las hojas de los cocoteros. Deja un surco en el agua de las acequias y hace caer flores moradas al pantano. Las ventanas se abren y el viento y la arena entran en la casa y se adueñan de todo y lo destruyen. 54)

El último renglón se sale totalmente del relato más o menos objetivo. El deseo del niño es presentado como una realidad y la gran carga emocional separa esta descripción de todas las anteriores. En este momento el relato llega a la máxima subjetividad, el hecho marcado también por el paso repentino del pasado, utilizado a lo largo de todo relato, al presente. Aquí la focalización en el personaje es irrefutable: hace de su pensamiento una realidad en el nivel del discurso.

Con estos ejemplos, nos damos cuenta de que las dos focalizaciones tienen la misma importancia en el modo de narrar. Por eso no podemos tratar la focalización en el personaje como una simple transgresión de la focalización en el narrador. Las dos aparecen en la narración simple, en el discurso transpuesto o reportado. 55)

Dado que en la focalización interna el narrador sabe lo mismo que el personaje (la visión "con" de Todorov) 56), a veces es difícil distinguir entre ambas. La narración con la focalización en el personaje es obviamente más subjetiva y está reservada para describir el mundo del niño. La dualidad de la focalización, como ya he mencionado, refleja la dualidad de la realidad: la sensibilidad del niño y la insensibilidad de los adultos. De esta manera vemos como el discurso ayuda a crear la axiología del cuento.

B. La focalización interna fija

De los cuentos con focalización interna fija, el más original e importante para la evolución de Pacheco como cuentista, es "Tarde de agosto". En él, se emplea la focalización en el protagonista de los acontecimientos. La narración en segunda persona implica aparentemente la separación entre el narrador quien cuenta y el protagonista - oyente. Sin embargo, en este caso se trata visiblemente de la misma persona, con la diferencia de que el narrador es el yo-adulto y el protagonista es el yo-niño.

La narración está marcada fuertemente por la emoción y la encierra el paréntesis de dos frases: empieza con "Nunca vas a olvidar esa tarde de agosto" y termina con "y no olvidaste nunca esa tarde de agosto". Estos dos enunciados convierten el relato en un recuerdo inolvidable que no solamente ha herido al niño, sino que marcó irrevocablemente su vida. Este recuerdo siempre vivo permite poner el signo de igualdad entre el yo-niño y el yo-adulto.

A pesar de que el narrador es el adulto, la focalización está en el niño, dado que la distancia emocional es mínima y el narrador - adulto siente no solamente la humillación del niño, sino también sus impresiones físicas: ("La corteza del pino hería tus manos, la resina te hacía resbalar"). 57) Hay solamente dos fragmentos en los que el narrador se distancia de lo que sintió el niño:

Julia estudiaba ciencias químicas, era la única que te tomaba en cuenta; no por amor como creíste entonces: quizá por la compasión que despertaba el niño, el huérfano, el sin derecho a nada.

Y a nadie odiaste como odiaste a Pedro, a Pedro que se irritaba porque le dabas lástima a tu prima, a Pedro que te consideraba un testigo, un estorbo, quizá nunca un rival. 58)

Estas transgresiones de la focalización subrayan la inmadurez del niño, su incapacidad de interpretar la actitud de los demás, que lo llevan a la frustración.

Si en los cuentos anteriores es el empleo adecuado de la focalización lo que permite la interpretación del cuento, - la diferencia entre dos mundos -, en "Tarde de agosto" es la voz. En los dos casos la perspectiva o la voz marcan la diferencia entre el mundo del niño y el de los adultos. Sin embargo, en "Tarde en agosto" el recurso es más perfecto. Ya no necesitamos dos focalizaciones diferentes: en el protagonista y en el narrador exterior a los hechos. La distancia temporal entre los acontecimientos y el acto de narrar, que está expresada por la voz, enriquece la interpretación del cuento. En este caso, la presencia de voz se nota sólo a través de dos transgresiones, sin embargo, en Las batallas en el desierto se convierte en el aspecto más importante del discurso.

Para darnos cuenta de que para lograr este enriquecimiento interpretativo a través del discurso, es necesario combinar adecuadamente la voz y la perspectiva, es suficiente analizar "La cautiva". En este cuento también existe el desdoblamiento entre el niño - protagonista y el adulto - narrador, pero no nos damos cuenta de esto sino hasta el párrafo final, separado del resto del cuento por un espacio en blanco:

Pasó el tiempo. No he regresado al pueblo ni he vuelto a ver a Sergio ni a Guillermo; pero cada temblor me llena de pánico pues siento que nuevamente la tierra devolverá a sus cuerpos y que será mi mano la que les dé el reposo, la otra muerte. 59)

En este caso, la voz tiene una función puramente retórica, cierra un episodio de la infancia, convirtiéndolo en un presente

continuo, que, sin embargo, no tiene el mismo impacto que en "Tarde de agosto". Las experiencias del niño no afectan realmente la vida del adulto, salvo los momentos del temblor, sucesos que, como el sabor de la magdalena en Proust, tienen la fuerza de hacer presente el pasado. Toda la narración anterior es focalizada a través del niño, protagonista de los hechos y el comentario final no añade nada a la interpretación del cuento.

Aparentemente, en "Tarde de agosto" y "La cautiva" la focalización y la voz tienen la misma función. En realidad, la voz en "La cautiva" no influye en el nivel axiológico del cuento; existe como un recurso aislado. En cambio, en "Tarde de agosto", la voz y la focalización están unidos estrechamente desde el principio, y es esta unión lo que enriquece el nivel axiológico. De esta manera, "Tarde de agosto" es el primer paso hacia la polifonía, mientras que "La cautiva" no tiene mayor importancia en esta evolución.

Al final, me parece oportuno mencionar aquí la novela corta "El principio del placer", aunque en este caso es imposible la existencia del narrador - adulto, ya que se trata de un diario del niño. Sin embargo, Jorge lo escribe con el fin de poder revalorar después sus experiencias:

El profesor Castañeda nos recomendó escribir un diario. ... Según Castañeda ... con el tiempo se vuelve muy interesante ver cómo era uno, qué hacía, qué aspiraba, cuánto ha cambiado. 60)

Me vine a pie hasta la casa, con ganas de llorar pero aguantándome, con ganas de mandarlo todo a la chingada, y dispuesto a escribirlo y a guardarlo para después, a ver si un día me llega a parecer cómico lo que ahora es tan trágico... 61)

Jorge ya presente la posibilidad de otra valoración, inevitable con el tiempo, y el hecho de leer este diario pone a nosotros, los lectores, en la función de quien reinterpreta los sucesos, esta vez no como el narrador - adulto, sino como el lector - adulto, cuya percepción de la realidad dista de cómo la presenta el narrador - niño. Esta novela corta también demuestra la busca del modo adecuado para expresar la complejidad de la realidad y las interpretaciones variables que le imponen el tiempo y sus protagonistas. Podríamos decir que aquí la voz no existe sino de

manera implícita, en el sentido de que el lector activo puede imponer su perspectiva temporal a los hechos relatados por el niño. Esta solución es muy interesante, sin embargo, no puede satisfacer completamente al autor, dado que la interpretación depende de la experiencia del lector y se escapa de la competencia del autor. Por eso fue necesario continuar la búsqueda y Las batallas en el desierto son su resultado final.

C. La polifonía

La polifonía es la narración que incluye varias perspectivas del protagonista, que se desdobra en dos personalidades diferentes: el niño y el adulto, así como de la gente que lo rodea; sus amigos, familiares y la opinión pública. La polifonía no equivale a la focalización interna múltiple o variable, porque a todas las perspectivas se impone la del narrador - protagonista, quien a veces se identifica con su yo - niño, a veces se distancia y aprecia los hechos a través del tiempo transcurrido.

La voz se impone a la perspectiva y no permite las distinciones claras. En este caso es imposible analizar por separado la perspectiva y la voz. Esta da la unidad a las diferentes focalizaciones, que sin ella formarían una visión heterogénea y caótica de la realidad. En la Introducción he dicho que la principal diferencia con el concepto bajtiano consiste en la importancia del tiempo. En las novelas de Dostoievski los protagonistas son lo suficientemente autónomos para crear cada uno su propia visión de la realidad; por eso el futuro o el pasado no tiene mayor importancia; lo que cuenta es la interpretación presente.

La novela corta no permite tanta independencia a los personajes; por lo tanto en Las batallas en el desierto cada personaje apenas sugiere su interpretación. Sin la voz, que unifica estas visiones fragmentarias en una visión nostálgica, la novela corta carecería de la homogeneidad tan necesaria en la forma breve. De esta manera, la voz se sobrepone en el nivel del discurso y se convierte en la nostalgia en el nivel axiológico de la obra. Ambas permiten una interpretación rica y crean una armonía entre la historia y el discurso.

En el análisis de los cuentos anteriores, hemos visto la preocupación de Pacheco por encontrar la manera de ofrecer al lector una interpretación multilateral, pero no explícita. Primero la buscó en la oposición de dos perspectivas: el narrador exterior a los acontecimientos (interpretación objetiva) y el protagonista (interpretación subjetiva). Después hizo una tentativa todavía tímida de combinar dos aspectos del modo narrativo: la perspectiva y la voz ("Tarde de agosto"). Antes de encontrar la solución en Las batallas en el desierto, intentó otra vez experimentar con la perspectiva.

En el cuento "Dicen" de 1975, empleó la focalización interna fija - en el narrador testigo de los acontecimientos, pero un narrador múltiple: la vecindad. El narrador, además de contar la historia, está presentando varias interpretaciones del mismo hecho, interpretaciones impersonales y sin que él tome una postura crítica frente a ellas. Así cita varias opiniones sobre el porqué de la enfermedad de Mauricio, cada una iniciada por un indefinido "dicen" (p.72), así como sobre las causas del empeoramiento de la vida en México:

Qué cosas están pasando en México ¿verdad? Dicen que es porque ya hay tanta gente o por la inflación o por la píldora o por los comunistas o por las drogas o por las ideas que ahora traen las mujeres o por el tránsito o por tanto extranjero que ha venido a quitarnos el pan de la boca a los mexicanos o tanto muerto de hambre que llega del campo con su sarta de hijos: el caso es que ya no se puede vivir en esta ciudad. 62)

Sin embargo, es fácil notar el peligro de este fragmento: la grandilocuencia y la demagogia poco compatible con el arte. Así que Pacheco regresó a la solución tímidamente empleada en "Tarde de agosto": el entrelazamiento de la perspectiva y la voz, en el que la perspectiva da la multiplicidad y la voz la unidad.

En Las batallas en el desierto la voz, la distancia que separa el narrador - niño y el narrador - adulto, es notable a lo largo de todo el relato. La novela corta empieza con las palabras "Me acuerdo, no me acuerdo: ¿qué año era aquél?" 63) y los dos últimos párrafos son su variante: "Me acuerdo, no me acuerdo ni siquiera del año.... Qué antigua, qué remota, qué imposible esta historia." 64)

A diferencia de "Tarde de agosto", durante todo el relato abundan indicios del distanciamiento entre el niño - protagonista y el adulto - narrador: "Era el mundo antiguo" 65), "Tarde para arrepentirme: hice lo que debía y ni siquiera ahora, tantos años después, voy a negar que me enamoré de Mariana." 66).

Si en "Tarde de agosto" no existe la diferencia entre la visión del narrador - adulto y del protagonista - niño (excepto dos transgresiones mencionadas), en Las batallas en el desierto ambos ofrecen una visión y una valoración diferentes. A veces el narrador - adulto hace comentarios directos, pero a veces solamente sugiere la interpretación que con el tiempo ha formulado. Un ejemplo de ésta sería la última frase de la obra, que ya he citado hablando de nostalgia: "Nunca sabré si aún está viva Mariana. Si viviera tendría sesenta años. 67) Para Carlitos Mariana era la personificación de la belleza y de la juventud, como niño no pensaba en los años que los separaban ni en la vejez que irrevocablemente iba a destruir su ideal. Carlos, desde la perspectiva del tiempo que lo separa de su infancia, no ve a Mariana como una mujer real, que un día le dio el beso; sino como un recuerdo nostálgico, que se impone a la realidad - a Mariana de sesenta años.

Esta diferencia se mantiene durante todo el relato. El niño ve la realidad inmediata de manera emocional y subjetiva, el adulto ve su recuerdo, muchas veces con tristeza, porque ya conoce la otra realidad, que estaba naciendo en su infancia. De esta manera, la voz hace posible la crítica de la destrucción de México, y como he mencionado, se convierte en la visión nostálgica.

Sin embargo, no es su única función. La voz une todas las opiniones y puntos de vista en un recuerdo, a veces exacto, como el presente, a veces lejano, como el pasado. "Sólo estas ráfagas, estos destellos que vuelven con todo y las palabras exactas." 68) Es fácil demostrar varias focalizaciones adoptadas durante la narración. Por un lado es visible la diferencia entre el yo - niño como el protagonista y el yo - adulto como el narrador.

No es el mismo caso que en "Tarde de agosto", la diferencia es sustancial: en el cuento el narrador, aunque ya maduro, adopta totalmente la focalización en el niño que era, revive su pasado sin comentarlo y sin añadir nada de su experiencia del adulto. Parece que los años no han pasado y no cambió nada en la valoración del pasado. En Las batallas en el desierto el narrador conscientemente se distancia del niño. Hay fragmentos focalizados en el

protagonista - niño y otros, en el narrador adulto. Además, el narrador acepta a veces el punto de vista de otras personas: sus amigos, padres o hermanos. No son simplemente citas de los diálogos, más bien, el discurso de Las batallas en el desierto es un diálogo continuo donde se enfrentan diferentes visiones de la misma realidad. Analicemos el fragmento siguiente:

Antes de la guerra en el Mediooriente el principal deporte de nuestra clase consistía en molestar a Toru. Chino chino japonés: come caca y no me des. Aja, Toru, embiste: voy a clavarte un par de banderillas. Nunca me sumé a las burlas. Pensaba en lo que sentiría yo, único mexicano en una escuela de Tokio, y lo que sufriría Toru con aquellas películas en los que los japoneses eran representados como simios gesticulantes y morían por millares. Toru, el mejor alumno del grupo, sobresaliente en todas las materias. Siempre estudiando con su libro en la mano. ... Hoy dirige una industria japonesa con cuatro mil esclavos mexicanos. 69)

El párrafo empieza con la focalización en los niños como grupo homogéneo, utilizada con bastante frecuencia para describir los juegos y la vida escolar: "en los recreos comíamos tortas de nata", "jugábamos en dos bandos", "considerábamos el subterráneo un vestigio de épocas prehistóricas. Sin embargo, en aquel momento la guerra cristera se hallaba menos lejos de lo que nuestra infancia está de ahora"; éstas y otras frases sitúan a Carlitos como uno de los niños de su generación, para subrayar inmediatamente su diferencia: "nunca me sumé". A la imagen de Toru - víctima, que tenía Carlitos, sigue la de Toru - empresario, que tiene Carlos, y las tres visiones - de los niños, de Carlitos y de Carlos - forman la imagen completa, no solamente de Toru, sino de la realidad del país.

Muchas veces la narración toma la focalización impersonal en la conciencia común, p.ej., todo el primer capítulo es la imagen de México como la experiencia compartida por toda la sociedad o la nación, y no solamente del niño. El amor a Mariana está enfocado por la visión múltiple:

Mariana vista por Carlitos:

Nunca pensé que la madre de Jim fuera tan joven, tan elegante y sobre todo tan hermosa. No supe qué

decirle. No puedo describir lo que sentí cuando ella me dio la mano. Me hubiera gustado quedarme allí mirándola. 70)

Mariana en la opinión común:

La mamá de Jim es querida de ese tipo. La esposa es una vieja horrible que sale mucho en sociales. ... Parece guacamaya o mamut. En cambio la mamá de Jim es joven, muy guapa, algunos creen que es su hermana. ... la mamá de Jim sólo es una entre muchas. 71)

Mariana en los ojos de la madre de Carlitos:

Cómo es posible, repetía, que en una escuela que se supone decente aceptan al bastardo (¿qué es bastardo?) o mejor dicho al máncono 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 máncono? ¿Qué quiere decir mujer pública? ¿Por qué la llaman ramera?) 72)

En el último fragmento, además, se oponen dos visiones: la de la madre y la del niño, expresado por las preguntas que demuestran el asombro de Carlitos, ajeno todavía a la mezquindad del mundo.

También Carlitos está visto como un niño corrompido por su hermano (la madre), ya como un niño anormal por el golpe que se dio en la infancia (el padre), un verdadero "cabrón" (el hermano) o un caso indefinido para los psicólogos.

Otro fragmento muy representativo es el principio del cap.III:

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 mediopelo, propio para quienes vivíamos en la colonia Roma venida a menos, no para el hijo del poderosísimo amigo íntimo y compañero de banca de Miguel Alemán; 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;

... cien millones de pesos cambiados en dólares y depositados en Suiza el día anterior a la devaluación. Aún más indescifrable resultaba que Jim viviera con su madre no en una casa de Las Lomas, o cuando menos en Polanco, sino en un departamento en un tercer piso cerca de la escuela. Qué raro. No tanto, se decía en los recreos: la mamá de Jim es la querida de ese tipo. 73)

La narración empieza con la focalización en el niño, que todavía no tiene los elementos para comprender la realidad que vive. Por lo tanto no entiende el porqué de la situación de Jim. El adulto y su conciencia están totalmente ausentes en este fragmento. Sin embargo, de repente la focalización cambia y es ahora Carlos quien habla del padre de Jim. El niño no podía saber sobre todos los negocios sucios del "poderosísimo amigo íntimo" del presidente; además, lo que describe no es un hombre concreto y real, sino un medio ambiente - el corrupto gobierno de México. Para hacer este tipo de generalización es necesaria la experiencia de un adulto.

La focalización en el adulto - narrador, cambia otra vez al niño y llega a su punto culminante con la expresión "Qué raro", que refleja el asombro del niño. Y después sigue la focalización, que ya no es ni a través de Carlitos ni de Carlos, sino de los compañeros de la escuela del niño. Obviamente, los niños representan a la opinión pública, dado que muchas veces repiten lo que oyeron en sus casas de los adultos. De esta manera, es otra vez la focalización impersonal a través de la conciencia común, que ya hemos visto en el primer capítulo.

Esta visión múltiple - la polifonía - subraya la soledad del niño, comprendido solamente por Mariana, a quien nunca volvió a ver, pero también construye la imagen social del México en transición. La madre de Carlos que vive en el pasado, en los tiempos cuando su familia era una de las mejores en Guadalajara y detesta a los que no son de Jalisco y a los capitalinos en especial; el padre luchando por pertenecer al futuro y estudiando inglés a los 42 años; el hermano viviendo el día presente emborrachándose en los burdeles; cada uno de ellos tiene la visión diferente de su país y del momento en que les tocó vivir. El narrador es solamente un receptor y transcriptor de las voces del pasado.

La voz es el único factor que une todas estas focalizaciones y convierte la novela corta en el mosaico de murmullos que llegan del pasado como el refrán del antiguo bolero portorriqueño. Es también la simbiosis de la voz y la perspectiva lo que enriquece la narración sobre el primer amor con las interpretaciones políticas e ideológicas. Es testimonio de una época en la vida de un niño, pero también de un país.

Como vemos, la polifonía abre enormes posibilidades al autor de enriquecer el nivel axiológico de la narración a través del discurso. Hablando de los motivos temáticos, he dicho que son dos los más importantes: la visión del niño y la nostalgia, dado que incluyen tanto el aspecto de la crítica social, como el de la destrucción de México. En el nivel del discurso, la polifonía da la unión a ambos, permitiendo la existencia de la focalización en el narrador - adulto y en el protagonista - niño, como una visión homogénea (a diferencia de la focalización interna variable). En el caso de la polifonía ambas focalizaciones no se contraponen, sólo se complementan y enriquecen mutuamente. Además, la enriquece el punto de vista de otros múltiples personajes, que también protagonizaron esta época. De esta manera, Pacheco crea la imagen de México de los cincuentas, oscilando siempre entre lo subjetivo y lo objetivo, sin imponer nunca su valoración personal.

3.2. El montaje

He tomado el concepto del montaje, de la terminología cinematográfica. Lo introdujo en los años veinte el director ruso Sergio M. Eisentein, y para explicar el término montaje en el cine, se servía, precisamente, de varios ejemplos tomados de la obra literaria de Dickens, Tolstoi, Maupassant, Pushkin y Milton. La definición del montaje según Eisentein es la siguiente:

La representación A y la representación B deben ser escogidas entre todos los posibles aspectos del tema que se desarrolla y estudiadas de tal manera, que su yuxtaposición - la yuxtaposición de esos elementos y no de otros alternados - evoque en la percepción y sentimientos del espectador la más completa imagen del tema. 74)

Eisentein hacia hincapié en que la característica fundamental de montaje, el surgimiento de un concepto nuevo como la consecuencia de la yuxtaposición de dos imágenes, no es exclusiva para el cine, sino que es un fenómeno general tanto en el arte como en la vida. El resultado del montaje se distingue cualitativamente de cada elemento considerado aisladamente.

La ventaja más grande del montaje es que el espectador (el lector) no recibe una creación fija y ya consumada, sino que se ve obligado a participar:

Su eficacia reside en que incluye en el proceso creador las emociones y la inteligencia del espectador, quien es obligado a marchar por el mismo camino creador recorrido por el autor al crear la imagen. El espectador ve no sólo los elementos representativos de la obra ya terminada, sino que vive también el proceso dinámico de la aparición y composición de la imagen justamente como fue vivido por el autor. 75)

Hasta Las batallas en el desierto el montaje no era un rasgo distintivo en la narrativa de Pacheco. Aparece de vez en cuando para construir una metáfora o destacar la ingenuidad del protagonista. El primer caso lo encontramos en el ya citado párrafo final de "El parque hondo", donde la yuxtaposición de dos imágenes - el niño angustiado y Florencia sufriendo por su soledad - simboliza la falta de la comunicación humana. El montaje empleado como recurso para llegar hasta el símbolo es una excepción y en la mayoría de los casos éste sirve para caracterizar tanto al personaje como a su medio ambiente.

En "La reina", por ejemplo, que es un relato sobre el autoengaño, se alternan los hechos reales y la interpretación que le permite a Adelina creer en el amor de Alberto y esperar a ser la reina del carnaval siguiente. Es la misma función que tiene la interpretación de las dos imágenes de Ana Luisa que se nos ofrece en "El principio del placer", el idealizado por Jorge y el verdadero, que se forma a través de los hechos y los comentarios de otras personas. La última experiencia de Jorge incluida en el diario es el montaje de dos escenas: los luchadores en el café y Ana Luisa con Durán en la playa. La primera escena hace descubrir a Jorge que la vida es un juego de apariencias inventadas por los hombres para engañar y autoengañarse. La segunda demuestra que el amor de Ana Luisa fue una invención idealista de Jorge, quien

construyó su mundo basándose en las lecturas y no en la realidad. Sin embargo, Jorge es demasiado inmaduro para comprender la otra parte de la verdad y no entiende su propio autoengaño. No obstante, en los dos casos, "La reina" y "El principio del placer", el montaje tiene una importancia marginal.

El único cuento donde el montaje se convierte en el recurso principal es "Civilización y barbarie". Este relato es un montaje de tres imágenes: Mr. Waugh en su departamento viendo la manifestación en la calle, la carta de su hijo en Vietnam (probablemente leída por Mr. Waugh), la película del oeste, que pasan en la televisión encendida en el departamento. La yuxtaposición de estos tres elementos crea una imagen independiente y de nivel superior: la existencia de la opresión y la violencia en Estados Unidos; y también la revancha que toman o tomarán los dominados para vengarse.

En este caso, es la influencia directa de la técnica cinematográfica. Incluso el montaje es cada vez más acelerado y llega a la confusión entre las tres imágenes, hecho que hace más explícita la parábola pero también nos evoca la película proyectada con la cámara acelerada. Si Eisentein introdujo el montaje al cine basándose en la literatura, Pacheco lo introduce influenciado por el cine. Sin embargo, la utilización del montaje como el recurso principal, y en realidad único, del discurso literario, hace del cuento una parábola y no una obra compleja. El autor nos ofrece su interpretación explicada hasta el último detalle, empobreciendo el relato y al lector.

En Las batallas en el desierto el montaje no es un recurso principal, además está empleado como una técnica literaria y no cinematográfica. Enriquece y complementa la polifonía, sin llegar nunca a la simplicidad un poco molesta de "Civilización y barbarie".

Con Las batallas en el desierto el montaje cobra otra dimensión, como un recurso idóneo para caracterizar la época de los cincuentas en México:

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 nuestros tiempos es el hongo atómico. Sin embargo, había esperanza. Nuestros

libros de texto afirmaban: visto en el mapa México tiene forma de cornucopio o cuerno de la abundancia. Para el impensable 1980 se aseguraba - sin especificar como lo íbamos a lograr - un porvenir de plenitud y bienestar universales. Ciudades limpias, sin injusticia, sin pobres, sin violencia, sin congestiones, sin basura. 76)

Aquí el montaje es doble, la incompatibilidad entre las informaciones de la prensa y la visión que se ofrece a los niños, habla claramente de la mentira promulgada para los ciudadanos y la manipulación nacionalista. El otro montaje se sirve de una imagen implícita: a la visión de los años ochenta forjada en aquella época contraponen la realidad que viven los lectores (el libro se editó en 1981).

Podríamos citar otros ejemplos: la imagen del presidente Miguel Alemán inaugurando con solemnidad "enormes monumentos inconclusos a sí mismo" 77), la gente quejándose de los males de la época, que, a pesar de las afirmaciones optimistas perduran hasta hoy en día. La secuencia de las visitas de Carlitos en las casas de sus compañeros, Harry Atherton y Rosales, respectivamente, ampliado después con la descripción de la casa de Jim y del propio protagonista, nos dan la síntesis de la situación social en México mejor que cualquier juicio explícito.

También a través del montaje nos damos cuenta de la omnipresencia de la cultura norteamericana que invadió a México. Y no son solamente las palabras en inglés, la comida y los periódicos extranjeros que ya predominan en ciertos grupos sociales, relegando la tradición mexicana; es, sobre todo, el porvenir de los niños mexicanos y extranjeros: Toru, Harry Artherton y en oposición, Rosales; o el destino del propio Carlitos, quien desde que su padre vendió la fábrica de jabones y entró al servicio de una empresa norteamericana, ingresó a la clase privilegiada socialmente.

En Las batallas en el desierto el montaje, en general, tiene dos funciones: caracteriza los contrastes sociales de México y subraya el carácter transitorio que tenían los años cincuenta: fin de un mundo viejo, el umbral de la modernidad del México actual.

Como recurso literario, el montaje refuerza la polifonía. La introducción de la voz opone necesariamente dos mundos: el de "antes" y el de "ahora". El montaje no sería posible sin la polifonía, o por lo menos el lector lo sentiría como una intervención constante y molesta del narrador, como en "Civilización y barbarie".

Por otra parte, el montaje hace posible prescindir de los comentarios explícitos del narrador acerca de las conclusiones del enfrentamiento con la época de su niñez. El simplemente está narrando y el lector tiene que sacar las conclusiones. Es el tipo de montaje más eisensteiniano, porque solamente yuxtapone dos imágenes y deja al lector la tarea de interpretarlas. A veces, como en la visión de los años ochenta, una de las imágenes es implícita; otras veces no aparecen juntas en el texto, sino separadas por un tiempo de lectura. Todo esto, hace más sutil el juego entre el narrador y el lector.

3.3. El manejo de los indicios y las informaciones

Los indicios y las informaciones pertenecen, según Barthes 78) al nivel de las funciones y son las unidades integrativas (en oposición a las funciones distribucionales - nudos y catálisis). Si las funciones distribucionales nos remiten a las operaciones (forman el esqueleto de la trama), las integrativas nos remiten a un significado:

es posible distinguir indicios propiamente dichos, que remiten a un carácter, a un sentimiento, a una atmósfera (por ejemplo de sospecha), a una filosofía, e informaciones, que sirven para identificar, para situar en el tiempo y en el espacio. ... Los indicios tienen, pues, siempre significados implícitos; los informantes, por el contrario, no los tienen, al menos al nivel de la historia: son datos puros, inmediatamente significantes. 79)

Según Barthes, los indicios exigen del lector una operación de desciframiento (p.ej. definir el carácter del personaje o el significado de una situación); en cambio, las informaciones ofrecen un conocimiento ya elaborado y su función principal es enraizar el relato ficticio en la realidad.

Cesare Segre y el Grupo "M" han ampliado la función de los indicios y las informaciones, afirmando que a partir de ellos "se pueden esbozar polígonos de fuerza entre las ideas - guías para precisar el espacio ideológico en el que la acción se desarrolla" 80) y que incluso las informaciones tienen otro significado, menos inmediato, dado que cumplen "una función cultural y social determinada". 81)

En Las batallas en el desierto existe gran número de informaciones, que cumplen con su función de situar el relato en un tiempo y en un espacio bien definidos. No obstante, muchos datos (nombres de platos, bebidas, títulos de libros) funcionan como indicios, remitiendo al lector al código cultural, y permiten ubicar a los personajes en un círculo social adecuado.

Hay que subrayar la interrelación entre las informaciones y los indicios. A través de estos últimos, Pacheco crea el nivel axiológico de la novela corta. Sin embargo, esto sería imposible sin las informaciones que, por su referencia temporal, constantemente mantienen la distinción entre "antes" y "ahora",

En el análisis veremos que esta relación tan estrecha entre las informaciones y los indicios da el soporte a dos motivos temáticos: la nostalgia y la destrucción de la Ciudad de México.

Los indicios y las informaciones existen en todo tipo de relato, pero no siempre tienen la misma importancia. Pueden limitarse al nivel de la historia o trascenderlo y formar la base del nivel axiológico, como es el caso de Las batallas en el desierto. Ya en la novela corta anterior, "La fiesta brava", las unidades integrativas se convierten en uno de los recursos más importantes. Tienen varias funciones:

1. hacen posible la metalepsis (la coincidencia en la metadiégesis y la diégesis de los indicios y las informaciones referentes al capitán Keller y al hombre visto en el metro, así como a las circunstancias del encuentro);

2. nos ubican en una realidad reconocible y cotidiana (ciudad de México) para que la irrupción de lo inesperado y lo insólito sea más inquietante (uno de los recursos de la literatura fantástica);

3. construyen la simbología de la novela corta a partir del mito de la diosa Coatlicue (el aspecto analizado en la primera parte);

4. nos remiten al nivel axiológico del relato - demuestran el neocolonialismo cultural y económico norteamericano en México.

Este último aspecto coincide con una de las funciones que desempeñan los indicios y las informaciones en Las batallas en el desierto, por lo tanto, lo analizaré más detalladamente.

"La fiesta brava" abunda en las informaciones que nos ubican en un lugar concreto - México, D.F. - y en un tiempo definido. Aparecen los nombres de las calles, las estaciones del Metro, y también se hace mención de los acontecimientos importantes en la historia de México ("28 de marzo de 1958, en que Hilda aceptó su oferta de matrimonio, Demetrio Vallejo fue aprehendido y el ejército y la policía iniciaron la ocupación de los locales ferrocarrileros" 82); la protesta estudiantil de 1968). Estos sucesos históricos se refieren a los momentos trágicos de la lucha por la libertad social y económica, y junto con varios indicios (colaboración en el periódico "Trinchera", p.ej.) nos hablan de los ideales de la juventud tanto de Andrés como de Ricardo.

Al mismo tiempo, aparecen nombres de las revistas norteamericanas, marcas extranjeras del papel y de máquina de escribir, el título del libro que Andrés traduce, como testimonio de la presencia cultural y económica de Estados Unidos en México. A partir de las informaciones se pueden hacer varias interpretaciones axiológicas.

Por ejemplo, cuando Andrés está traduciendo, el trabajo aburrido que no le gustan, usa el papel de la marca Revolución; cuando escribe la versión final de su cuento, lo hace en el papel bond de Kimberly Clark. Andrés fuma Viceroy, Ricardo le ofrece Benson & Hedges. Las informaciones y los indicios que marcan la presencia cultural norteamericana abundan en el medio de Andrés (el libro que traduce, su diccionario, la canción en inglés, etc.) sin embargo, se multiplican en el medio de Ricardo, que es un enclave norteamericano en el centro de la capital (de su ventana se ve la Alameda, en la oficina solamente revistas en inglés). El lenguaje de Ricardo, atestado de las palabras inglesas o las calcas lingüísticas del inglés, demuestra la evolución del antiguo director de "Trinchera". Los indicios que caracterizan a Ricardo

- estudiante y Ricardo actual forman la imagen del hombre corrupto y al servicio del imperialismo, contra el cual luchaba antes.

Por otra parte, los indicios referentes a Andrés - estudiante y Andrés - años después, demuestran el fracaso del protagonista, no solamente económico, sino también moral, y crean la situación de insatisfacción que a pesar de todo siente Andrés, y que da pie al desarrollo del conflicto.

Los indicios que caracterizan el departamento donde viven Andrés y su esposa ("la ventana abierta sobre el lúgubre interior" 83), "salieron de la casita de Coyoacán para alquilar un sombrío departamento interior en las calles de Tonalá" 84) y la oficina de Ricardo; así como el aspecto físico de ambos (Andrés con "su triste saco de pana, su pantalón café, su pequeñez, su mano tullida" 85), Ricardo "irreconocible con el traje de shantung azul - turquesa, las grandes patillas, el bigote zapatista, los anteojos de Schubert" 86), los sitúan en los dos polos opuestos del fracaso y del éxito, y agravan el conflicto interior de Andrés.

La imagen del neocolonialismo norteamericano es reforzada por los indicios y las informaciones del metarrelato, que se refieren no solamente a la participación de Keller en la guerra de Vietnam, sino también a la actitud de menosprecio y el sentimiento de superioridad de los turistas norteamericanos frente a la cultura mexicana.

En toda la novela corta, el narrador nunca expresa la crítica directa, es el lector quien, a través de los indicios y las informaciones, descubre la realidad mexicana, compara el pasado y el presente de los protagonistas y forma su propio juicio. Obviamente, los indicios y las informaciones son suficientemente claras para que la interpretación del lector coincida con la del narrador; pero al mismo tiempo, implícitas, para que el lector no sienta el peso de la ideología propia del autor.

En Las batallas en el desierto las informaciones cobran mucha importancia, dado que el lector nunca tiene una fecha precisa de los acontecimientos. La primera frase - "Me acuerdo, no me acuerdo: ¿qué año era aquél?" 87) - lo introduce en el mundo donde no existen las fechas exactas. Sin embargo, la memoria del narrador le trae el recuerdo exacto de los detalles de la época: todo el primer

capítulo nos ofrece una serie de informaciones, que van desde el nombre del presidente Miguel Alemán hasta los títulos de los programas de radio, canciones, nombres de los comentaristas y los actores, marcas de coches, refrescos y cigarrros. Este manejo de las informaciones es una manera subjetiva de fijar las fechas.

Sin embargo, para un lector joven o extranjero, estas informaciones pierden una parte de su significado inmediato. Su función de ubicar el relato en el sexenio del presidente Miguel Alemán (1946 - 1952) se vuelve secundario respecto a la de reflejar el medio ambiente, de marcar la diferencia entre el pasado y el presente, y, obviamente, crear el aura de la nostalgia por los tiempos y las cosas que ya no se verán jamás.

Muchos datos sólo aparentemente son informaciones; en realidad su función es caracterizar a los personajes y a la clase social en la que viven. El tipo de juguetes que tienen, sus lecturas, la marca de muebles; todos estos detalles precisos, y aparentemente innecesarios, crean contrastes de caracteres y de clase social. Para caracterizar a la época y a los personajes, los indicios adquieren más importancia que las informaciones:

Héctor leía *Mi lucha*, libros sobre el mariscal Rommel, la Breve historia de México del maestro Vasconcelos, Garañón en el haren, *Las noches de la insaciable*, *Memorias de una ninfómana*, novelitas pornográficas impresas en La Habana que se vendían bajo cuerda en San Juan de Letrán y en los alrededores del Tivoli. Mi padre devoraba *Cómo ganar amigos e influir en los negocios*, *El dominio de sí mismo*, *El poder del pensamiento positivo*, *La vida comienza a los cuarenta*. Mi madre escuchaba todas las radionovelas de la XEW mientras hacía sus quehaceres y a veces descansaba leyendo algo de Hugo Wast o M.Delly. 88)

Los indicios y las informaciones son también el soporte de tres motivos temáticos: la nostalgia, la destrucción de México y la crítica de la neocolonización norteamericana.

La nostalgia y la imagen de la ciudad se vinculan estrechamente, dado que el narrador, contemplando los recuerdos, se da cuenta de que fue testigo del ocaso de este México:

Rosales puso la caja de chicles Adams sobre la mesa. 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. En el edificio de enfrente General Electric, Calentadores Helvex, estufas Mabe. 89)

Nos enseñaban historia patria, lengua nacional, geografía del D.F.: los ríos (aún quedaban ríos), las montañas (se veían las montañas). Era el mundo antiguo. 90)

El recuerdo de la infancia siempre está acompañado por la conciencia del presente, gracias a que las informaciones tienen doble orientación: hacia el pasado y hacia el presente; como la mención de la Calzada de la Piedad, "todavía no llamada avenida Cuauhtémoc" 91), o de las casas porfirianas de la plaza Ajusco, "algunas ya demolidas para construir edificios horribles". 92)

En cuanto al motivo de la crítica socio-política, el uso de los indicios y las informaciones coincide con la novela corta anterior. Como ya he dicho, la diferencia principal consiste en que "La fiesta brava" presenta el proceso ya en pleno desarrollo, mientras que Las batallas en el desierto, sus orígenes. Por lo tanto, en esta última abundan las informaciones de la época pasada, sustituidos por los nombres nuevos, pertenecientes ya a la cultura norteamericana:

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, ouéi, uasamara, sherap, sorry, uan móment pliiis. Empezábamos a comer hamburguesas, pays, donas, jtdogs, malteadas, áiscrim, margarina, mantequilla de cacahuete. La coca cola sepultaba las aguas frescas de jamaica, chía, limón. Únicamente los pobres seguían tomando tepache. Nuestros padres se habituaban al jaibol que en principio les supo a medicina. 93)

Los indicios, además ofrecen al lector la explicación del proceso de la asimilación de la cultura norteamericana: ésta significaba la posición social y económica más alta. La familia de Carlitos pertenece al principio a la burguesía venida a menos y

está totalmente en el ámbito de la cultura mexicana, a diferencia de algunos de sus compañeros:

Les dicen Flying Saucers: platos voladores, sándwiches asados en este aparato. Me encantan señora, nunca había comido algo tan delicioso. Pan Bimbo, jamón, queso Kraft, tocino, mantequilla, ketchup, mayonesa, mostaza. Eran todo lo contrario del pozole, la birria, las tostadas de pata, el chicharrón en salsa verde que hacía mi madre. 94)

Es su padre quien entra primero al mundo "moderno": aprende inglés, lee periódicos norteamericanos y, finalmente, se convierte en el gerente de una empresa norteamericana. Este hecho marca el final de la época: la familia se va a Estados Unidos y los hijos se quedan estudiando allá.

El caso de la familia de Carlitos es ejemplar para la sociedad mexicana, que gustosa aceptaba los modelos del norte. Fue una elección nacional, no particular, y, en cierta manera, ya todos estaban condenados a aceptarla. En la nueva escuela de Carlitos "no había árabes ni judíos, ni becarios pobres ni batallas en el desierto - aunque sí, como siempre, inglés obligatorio". 95)

En Las batallas en el desierto las informaciones son empleadas de manera muy original. Su gran número sorprende al lector, quien no siempre sabe identificarlas con la realidad, sobre todo si su edad o su nacionalidad hacen que no ha vivido esta época. Este hecho limita la función que Barthes menciona como la principal de las informaciones de sentido inmediato; y, al mismo tiempo, destaca la función secundaria de crear la ideología o el sentido profundo de la novela corta. Para un lector joven algunas informaciones (sobre todo los títulos de programas del radio, historietas, canciones o marcas de refrescos o cigarros) pueden estar vacíos de sentido inmediato, y este proceso se va a desarrollar con el paso del tiempo. No obstante, es imposible no sentir la diferencia entre los dos mundos y la nostalgia que despiertan estos recuerdos. En este sentido, las informaciones refuerzan la polifonía, marcando la diferencia temporal y la subjetividad del recuerdo.

4. CONCLUSIONES

Analizando las narraciones que reflejan las preocupaciones más personales de Pacheco, podemos notar que el autor ha ido madurando sobre todo en su oficio de escritor. La temática es básicamente la misma, desde El viento distante hasta Las batallas en el desierto, sin ser por ello repetitiva. Los primeros cuentos sobre el tema de la iniciación del niño ofrecen una imagen completa sólo si se los trata como "una serie" o como distintos episodios de la misma historia. Ya en "El principio del placer" este tema está enriquecido con la preocupación socio-política, exclusiva antes de los cuentos fantásticos como "Civilización y barbarie",- además de ofrecer la visión polifacética de la maduración del niño.

En Las batallas en el desierto, se unen todos los motivos temáticos, incluso los marginales en la creación anterior. Este hecho permite sacar dos conclusiones principales:

1. Pacheco desde su iniciación en el mundo de la literatura tuvo bastante bien precisado el campo de su interés, aunque transitó por varios géneros para expresarlo - desde el cuento realista, hasta el alegórico ("Parque de diversiones") y el fantástico. Su interés principal no era tanto el niño, como el hombre sin su máscara de la conveniencia social. Por eso, en las narraciones posteriores, aunque el protagonista es niño, se reafirma la presencia del narrador adulto y se amplía su reflexión crítica y autocrítica sobre la sociedad.

Asimismo, cobran cada vez mayor importancia algunas preocupaciones inicialmente marginales, como la destrucción de la Ciudad de México. Este hecho demuestra que el autor evoluciona junto con la sociedad en que vive y la cual trata de poner ante el espejo.

2. Desde el principio el interés de Pacheco se centraba en trascender la problemática exclusivamente regional - la mexicana - y llegar hasta el lector universal. Sin embargo, con el tiempo entendió que solamente su identidad de escritor mexicano y el análisis de la sociedad en que vive, constituyen valores que dan la universalidad a su narrativa. Las batallas en el desierto recrean el México de los cincuenta y al mismo tiempo ofrecen un análisis de la sociedad y del individuo que puede interesar a cualquier lector.

La maduración en el oficio del escritor es mucho más notable. De los primeros cuentos, la crítica podría emitir juicios como: transparentes, elegantes o bien estructurados. Es notable que todos los trabajos críticos sobre El viento distante se centraban en la temática, ignorando casi su aspecto formal. Indudablemente, su estructura correcta pero simple, no invitaba a los análisis profundos. También se nota la división entre el discurso narrativo de un cuento realista y uno fantástico, éste último está mucho más elaborados. Estas insuficiencias formales causaron los juicios desfavorables, como los de Gustavo Sainz o de Reyes Nevares, tachando los primeros cuentos de lujosos e inútiles.

Las batallas en el desierto, aparentemente, también presenta una estructura simple; sin embargo, la combinación de varios recursos, utilizados antes de manera aislada, teje una estructura perfecta para dar cabida a todas las preocupaciones intelectuales. Gracias a la maduración en el aspecto formal, Pacheco puede prescindir de muchos juicios explícitos, aumentando de esta forma el placer de la lectura.

Siguiendo la evolución de Pacheco, se nota que es siempre el mismo hombre y cada vez mejor escritor.

IV. CONCLUSIONES

El propósito fundamental de esta tesis fue demostrar la maduración de José Emilio Pacheco como escritor. Esta maduración se llevó a cabo por dos caminos: imitando y aprendiendo de los colegas mayores, así como corrigiendo y enriqueciendo las narraciones originales. Como hemos visto, el mismo autor reconoce sus influencias en el inicio de la carrera.

Indudablemente, son Jorge Luis Borges y Carlos Fuentes, quienes más le ayudaron a encontrar su camino. Borges no solamente le enseñó un trabajo minucioso, casi científico que tiene que desempeñar un escritor, sino también le inculcó el interés por los grandes temas universales, como el Hombre y la Historia. No obstante, sin Fuentes, quien supo unir lo universal y lo local, Pacheco pudiera repetir el fracasado intento de cuentos filológico-históricos, como La sangre de Medusa.

El viento distante, en su primera edición, todavía no define el camino que iba a escoger Pacheco. Estos cuentos ya están ubicados en México, pero es un simple escenario todavía prescindible o sustituible por cualquier otro. Asimismo, "Parque de diversiones" y "El viento distante" tienden hacia la parábola y el simbolismo universal.

Por otro lado, en los cuentos como "Civilización y barbarie", "No entenderías", Pacheco utiliza la crítica política inmediata, dirigida además en contra de Estados Unidos, por lo cual los convierte en una literatura comprometida incapaz de trascender su momento histórico.

"La fiesta brava" es la primera narración de importancia; y no solamente porque en ella Pacheco reconoce y se despidió de las imitaciones y ejercicios estilísticos. También en esta novela corta utiliza recursos, algunos por primera vez, que después formarán el discurso de Las batallas en el desierto. Esta novela corta en mi valoración tiene más importancia que su única novela Morirás lejos, tan alabada por la crítica, precisamente por su estructura formal. Después de los años transcurridos, esta novela se parece más a La sangre de Medusa que a cualquier trabajo posterior - es un producto

del trabajo minucioso de relojero: muy correcto, incluso ingenioso, sin embargo carente de la fuerza para conmovir al lector. Esta obra inspirada en el 'nouveau roman' fue importante exclusivamente en su tiempo.

Considerando los años que separan La sangre de Medusa y Las batallas en el desierto surge la interrogante del porque una maduración tan lenta. Sin embargo, ya en la Introducción mencioné que Pacheco más que prosista es un poeta, además de sus actividades de crítico y traductor. Si el autor siguió publicando narrativa, aunque a intervalos de nueve años, es porque no todas sus preocupaciones pudieron expresarse a través de los versos. El inicio temprano de toda esta generación hizo esperar a los críticos la pronta aparición de las obras maestras. La práctica demostró que algunos de los autores abandonaron la narrativa, a otros también les costó esfuerzo liberarse de la sombra de los colegas mayores, no solamente de México, sino de América Latina.

El "boom" de la literatura iberoamericana creó en el público lector, sobre todo europeo y estadounidense, la imagen de la narrativa hispanoamericana, borrando las fronteras y diferencias locales. Pacheco, igual que sus colegas, pudo escoger entre ser epigono de esta narrativa o buscar su propia originalidad. Y por muchas huellas de los maestros que podríamos encontrar en la narrativa anterior, Las batallas en el desierto tienen ya exclusivamente la marca de José Emilio Pacheco.

V. NOTAS

Primera parte:

1)

La diferenciación entre la historia y el discurso apareció por primera vez en los trabajos de los formalistas rusos con los conceptos de fábula y tema. La historia (la fábula) abarca lo que se cuenta y el discurso (el tema) la manera en que se cuenta. La obra literaria

Es historia en el sentido de que evoca una cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido, personajes que, desde este punto de vista, se confunden con los de la vida real. Esta misma historia podría habernos sido referida por otros medios: por un film, por ejemplo; ... Pero la obra es al mismo tiempo discurso: existe un narrador que relata la historia y frente a él un lector que la recibe. A este nivel, no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador nos los hace conocer.

(T. Todorov, "Las categorías del relato literario", en: Análisis estructural del relato; México, Premia, 1985, p.161)

Después los críticos como Cesare Segre o Mieke Bal introdujeron los conceptos más precisos, diferenciando dentro de la historia la fábula (la ordenación cronológica y lógica de los acontecimientos narrados) y la intriga (el modo cómo se ordenaron los acontecimientos en el relato). Sin embargo, para las necesidades de este análisis es suficiente la distinción entre la historia y el discurso.

2)

Gerard Genette, Figures III; Paris: Seuil, 1972 y Nouveau discours du récit; Paris: Seuil, 1983

3)

Yvette Jiménez de Báez, Diana Morán, Edith Negrín, Ficción e Historia: La narrativa de José Emilio Pacheco; México: Colegio de México, 1979

En este trabajo las autoras no sólo analizan la ideología del autor a través de su prosa, sino que al final incluyen algunas observaciones sobre las semejanzas entre la narrativa y la poesía.

4)

En la entrevista con E. Carballo, Pacheco dijo: "Para acatar la costumbre reconozco, gustoso mis influencias. Esto podría tomarse como pedante o excesivo, pues el afán de encontrarme he transitado - en forma exigua- por muchos géneros literarios. En consecuencia, mis modelos son múltiples."

("José Emilio Pacheco, benjamín de los escritores", en: México en la Cultura, supl. de Novedades, 29.03.1959, p.2)

5)

Mijaíl Bajtín, Problemas de la poética de Dostoievski; México: Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 258.

6)

ídem, p. 261.

7)

Julia Kristeva, El texto de la novela; Barcelona: Lumen, 1974

8)

José Emilio Pacheco, "La fiesta brava", en El principio del placer, México: J. Mortiz, 1985, p. 108.

9)

José Emilio Pacheco, "La noche del inmortal", en La sangre de Medusa; Cuadernos del Unicornio, Núm. 18, México, 1958, n. pág.

10) José Emilio Pacheco, "La fiesta brava", op. cit., pp 107 - 108.

11) Carlos Fuentes, Tiempo mexicano, México: J. Mortiz, 1972, pp. 56-57.

12) Blanca Haro, "Un mexicano y dos sudamericanos", en: Revista Mexicana de Cultura, supl. de El Nacional, 23.06. 1974, p.2.

13) Jorge Ruffinelli, "José Emilio Pacheco en San Francisco", en: Sábado, supl. de Unomásuno, 6.06. 1987, p.6.

14) Carlos Monsiváis, "José Emilio Pacheco, 'No tengo respuestas, sólo interrogaciones'", en Sábado, supl. de Unomásuno, 7.06. 1980, p.3.

15) Juan Vicente Melo, "Autobiografía", Nuevos autores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos, México: Empresas Editoriales, 1966, p. 43.

16) Juan García Ponce, "De mi generación", manuscrito del autor.

17) Hablando de la vida intelectual en México después de 1968, Fuentes afirma:

Al mismo tiempo ... se elaboraba entre los más jóvenes una cultura crítica en que las falsas disyuntivas de un

sociologismo primario entre arte puro y arte comprometido, se disolvían en la unidad inseparable de creación y crítica. A los nombres que antes cité, deben añadirse los que en los sesentas afirmaron su capacidad creadora: Gustavo Sainz, Salvador Elizondo, Juan Manuel Torres, Héctor Manjarrez, Ulises Carrión, Gerardo de la Torre, Jorge Aguilar Mora, Ricardo Garibay, Jorge Ibarguengoitia, Sergio Pitol, Manuel Echeverría y Parménides García Saldaña en la narrativa; Elena Paniatowska, María Luisa Mendoza y Carlos Monsiváis en un periodismo superior, crónica del tiempo pero también ejercicio de la imaginación; Jorge Fons, Luis Alcoriza, Sergio Olhovich, Salomón Laiter, Alberto Isaac, José Bolaños, Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Gonzalo Martínez, José Estrada y Alfonso Arau en el cine; José Carlos Becerra, Gerardo Deniz, Eduardo Lizalde y Gabriel Zaid en la poesía; Vicente Leñero en el teatro y Julio Castillo en la dirección escénica; Julio Estrada en la música, Nieto, Coen, Friedeberg, Toledo y Helen Escobedo en las artes plásticas, así como la continuada y brillante actividad de Fernando Benítez en la literatura social, de José Luis Cuevas en el arte, de Gastón García Cantú, Francisco Martínez de la Vega, José Alvarado y Daniel Cosío Villegas en el periodismo político, de Marco Antonio Montes de Oca y de Tomás Segovia en la poesía, de Ramón Xirau y Luis Villoro en el ensayo, de José Emilio Pacheco en la novela, la crítica y la poesía, de Octavio Paz en la poesía y el ensayo.

(C. Fuentes, Tiempo mexicano, op. cit, p. 159

18) entrev. con E. Carballo, "José Emilio Pacheco", benjamín de los escritores", op. cit, p. 2.

19) ídem, p.2.

20) Boris Tomashevski, "Temática", en Teoría de la literatura de los formalistas rusos; Buenos Aires: Siglo XXI, 1970, pp.199 - 232

- 21) idem, p.203
- 22) idem, p.203
- 23) Víctor Shklovski, "El arte como artificio", en: Teoría de la literatura de los formalistas rusos; op.cit., pp.55 -70
- 24) idem, p.24
- 25) Salvador Reyes Nevares, reseña a La sangre de Medusa, en: México en la Cultura, supl. de Novedades, 25.01. 1959, p.4.
- 26) entrevista con E. Carballo, en México en la Cultura, op. cit., p.2.
- 27) José Emilio Pacheco, "La noche del inmortal", op. cit., n.pág.
- 28) idem, n.pág.
- 29) José Emilio Pacheco, "La sangre de Medusa", en: La sangre de Medusa, op. cit., n.pág.
- 30) Jorge Luis Borges, "Tema del traidor y del héroe", en: Artificios (1941); Prosa completa; Barcelona: Ed.Bruguera, t.2, p.192

- 31) Jorge Luis Borges, "Historias de jinetes", Evaristo Carriego (1930), en: Prosa completa, op.cit., t.1, p.81
- 32) Jorge Luis Borges, "El tiempo circular", Historia de la eternidad, en: Prosa completa, op.cit., t.2, pp.65 -66
- 33) idem, p.68
- 34) Jorge Luis Borges, "Los teólogos", El Aleph (1949), en: Prosa completa, op.cit., t.2, p.268
- 35) los cuentos "La forma de la espada" y "Tres versiones de Judás" se publicaron en Artificios (1944); "El inmortal" en El Aleph (1949) y "El enigma de Edward Fitzgerald" en Otras inquisiciones (1952)
- 36) Jorge Luis Borges, "El jardín de los senderos que se bifurcan", El jardín de los senderos que se bifurcan (1941), en: Prosa completa, op.cit., t.2, p.172
- 37) Jorge Luis Borges, "La biblioteca de Babel", El jardín de los senderos que se bifurcan, op.cit., p.162
- 38) Jorge Luis Borges, "El jardín de los senderos que se bifurcan", op.cit., p.165
- 39) José Emilio Pacheco, "La noche del inmortal" op. cit., ediciones de 1958, n.pág.

40) José Emilio Pacheco, "La noche del inmortal", en: La sangre de Medusa, México: ed. Latitudes, 1978, p.9.

41) José Emilio Pacheco, "La noche del inmortal" op. cit., edición de 1958, n.pág.

42) José Emilio Pacheco, "La noche del inmortal", op.cit., edición de 1978, p.12.

43) José Emilio Pacheco, "La sangre de Medusa", op. cit., edición de 1958, n.pág.

44) José Emilio Pacheco, "La sangre de Medusa", op. cit., edición de 1978, p.18.

45) José Emilio Pacheco, "Virgen de los veranos", en: El viento distante, op. cit., p. 102.

46) En su análisis del texto narrativo Genette distingue tres aspectos diferentes (ver op.cit. pp.74-77):

1) TIEMPO - se refiere a las relaciones temporales entre la historia y el discurso;

2) MODO - analiza las modalidades (formas y grados de objetividad) de la "representación" narrativa;

3) VOZ - analiza las relaciones entre la historia, el discurso y el acto de narrar.

La tipificación del relato de palabras pertenece al aspecto del MODO, y más específicamente al de la distancia. La información

que ofrece un texto narrativo a su lector tiene sus modalidades - diferentes grados de afirmación -, puede ser más o menos objetiva, detallada o directa. Esto depende de la distancia y la perspectiva (punto de vista). La distancia es menor cuando se da máximum de información con la mínima matización por parte del narrador. Por lo tanto, según el criterio de la distancia podemos dividir el relato de palabras en tres tipos:

1) discurso narrativizado (relatado) - es el más reductivo en cuanto a la información; el narrador nos resume la palabra del personaje.

2) discurso transpuesto (estilo indirecto) - el narrador asume la palabra del personaje; su presencia es obvia, sin embargo es ambiguo si usa su propia palabra o la del personaje.

3) discurso reportado (diálogo) - representación de tipo dramático, cuando el narrador cede la palabra directamente al personaje.

(op.cit., pp.189 - 193)

47)

El análisis de los niveles narrativos pertenece al aspecto de la VOZ (relación entre la historia, el discurso y el acto de narrar). El acto narrativo es siempre extradiegético, o sea el narrador (incluso si es a la vez uno de los personajes) cuando asume el acto de narrar se sitúa fuera del texto - la diégesis. Los acontecimientos contados por el narrador son intradiegéticos (forman la diégesis). Pero existen además los sucesos contados en el segundo grado, por el narrador que pertenece a la diégesis. Estos forman el relato metadiegético.

(op.cit., pp.238 - 241)

En el caso de "Virgen de los veranos" la diégesis es el encuentro entre Anselmo y el narrador, su diálogo. La historia contada por Anselmo (narrador intradiegético) forma la metadiégesis.

48)

José Emilio Pacheco, "Virgen de los veranos", op. cit., p. 90.

49) Juan Rulfo, "Anacleto Morones", en El llano en llamas, México: F.C.E., 1978, p. 117.

50) En "El principio del placer" se menciona el pasado revolucionario del padre de Jorge, actualmente el jefe de la Zona Militar de Veracruz. Este motivo se inscribe en la corriente que denuncia la corrupción de los ideales revolucionarios, que voy a analizar más adelante.

En Las batallas en el desierto la participación activa de la familia de la madre de Carlitos en las guerras cristeras también determina el presente: los complejos de la madre, su odio hacia la capital, la posición económica de la familia; a pesar de que para Carlitos es una época prehistórica (op. cit., p. 15).

51) José Emilio Pacheco, "Historias de federales y cristeros", en: Gustavo Sainz, Jaula de palabras. Una antología de la nueva narrativa mexicana, México: Grijalbo, 1980, pp. 351- 355.

52) José Emilio Pacheco, "¿Dónde estarán?", en: Historias de federales y cristeros", op. cit., p. 355.

53) José Emilio Pacheco, "La luna decapitada", en: El viento distante, op. cit., p. 79.

54) Carlos Fuentes, La muerte de Artemio Cruz, España: Salvat, 1982, p.130.

55) ídem, pp. 159-160.

- 56) El mito es referido según la versión de Alfonso Caso en El pueblo del Sol, México: F.C.E., S.E.P., 1983.
- 57) ídem, p. 72.
- 58) Carlos Fuentes "Por boca de los dioses", en Los días enmascarados, México: Era, 1982, p.62.
- 59) Alfonso Caso, op. cit., p.73.
- 60) Laurette Séjourné, Pensamiento y religión en el México antiguo, México: F.C.E., S.E.P., 1984.
- 61) ídem, p. 38.

Más adelante la autora afirma:

Parece evidente que los aztecas no actuaban más que con un fin político. Tomar en serio sus explicaciones religiosas de la guerra es caer en la trampa de una grosera propaganda de Estado.

La mentira de sus fórmulas se hace además visible con la ayuda de una observación de simple buen sentido: no se ve jamás a los señores aztecas impacientarse por alcanzar la gloria solar en nombre de la cual mataban a la humanidad pues su encarnizamiento por vivir no era menor que su afán de poder. Si hubieran creído auténticamente que la única finalidad de la existencia era hacer don de su vida, el sacrificio no hubiera quedado limitado a seres juzgados inferiores - esclavos y prisioneros - sino hubiera sido exclusivo de la "élite".

(op. cit., p. 43)

62) José Emilio Pacheco, "La luna decapitada", op. cit., pp.
70-71

63) Alfonso Caso, op. cit., p. 23

64) José Emilio Pacheco, "La fiesta brava", op. cit., p. 81

65) idem, pp. 86-87

66) idem, p. 83

67) José Emilio Pacheco, "Civilización y barbarie", en: El viento distante, op. cit., incluido en la segunda edición, del 1969

68) José Emilio Pacheco, "La fiesta brava", op. cit., p. 81

69) Alfonso Caso, El pueblo del Sol, op. cit., pp. 72-73

70) José Emilio Pacheco, "La fiesta brava", op. cit., p. 82

- 71) En "La fiesta brava" también hay alusiones a la violencia y la injusticia que existen en la sociedad mexicana, independientemente de la dominación norteamericana. Son, sobre todo, las alusiones al movimiento ferrocarrilero de Demetrio Vallejo, al movimiento estudiantil de 1968 y la matanza de Tlatelolco. Estos movimientos, simbólicamente, representan la continuación de la Revolución como movimiento idealista para reconquistar la justicia en el mundo, la Revolución - mito, en el que luchan el Bien y el Mal, no los intereses políticos.
- 72) José Emilio Pacheco, "La fiesta brava", op. cit., p. 108
- 73) Julio Cortázar, "La noche boca arriba", en: Cuentos, Barcelona: Ed. Orbis, S.A., 1986, p. 124
- 74) Rubén Darío, "Huitzilopochtli", en Cuentos fantásticos, Madrid: Alianza, 1979, p. 82
- 75) Teoyaomiqui (el dios, no la diosa) habitaba uno de los paraísos aztecas, llamado "casa del Sol", que era representado como jardines llenos de flores. Los muertos vivían una vida de delicias, transformados en colibríes y alimentándose con el néctar de las flores. Esta imagen no tiene nada en común con la visión sangrienta de Teoyaomiqui de Darío.
- 76) Alfonso Caso dice que "las ideas de tierra y muerte están muy íntimamente asociadas en la mente azteca no sólo porque la tierra es el lugar al que van los cuerpos de los hombres cuando mueren, sino porque también es el lugar en el que se ocultan los astros, es decir los dioses, cuando caen por el poniente y van al mundo de los muertos." (op. cit, p. 71)

Asimismo, los dioses de la tierra, vinculados directamente con Huitzilopochtli, tienen relación con el sacrificio humano. Los dioses específicos de la muerte, como Teoyaomiqui, pertenecían al subterráneo, en donde guardaban las almas de los muertos. No exigían ningún sacrificio. Parece que el nombre de Teoyaomiqui está empleado de manera equivocada para señalar a Coatlicue.

77) José Emilio Pacheco, "La fiesta brava", op. cit., pp. 107-108

78) Carlos Fuentes, "Por boca de los dioses", op. cit., p. 55

79) José Emilio Pacheco, "La fiesta brava", op. cit., p. 108

80) Como he dicho anteriormente (nota 47) el relato puede tener varios niveles diegéticos. La metalepsis es la interferencia entre los niveles diegéticos, el traspaso de un nivel narrativo al otro por parte del narrador o del personaje.

En "Fiesta brava" la diégesis está formada por la historia de Andrés. El cuento escrito por él sobre el capitán Keller es la metadiégesis. La metalepsis consiste en el paso del protagonista de la metadiégesis (Keller) a la diégesis (la historia de Andrés).

Segunda parte:

1) Pacheco conscientemente rechaza la realidad, transformándola en elegancia, en frases enfáticas o en construcciones brillantes. A su literatura no la afectan sentimientos exagerados, ni lo que algunos llaman 'vibración cordial'. José Emilio Pacheco (nació en 1939) es sin duda el mejor prosista de las nuevas

generaciones.

(G. Sainz, res. a El viento distante, en: México en la cultura, supl. de Novedades, 8. 09. 1963, p.9)

En medio de todo esto resalta la prosa del autor. Una prosa donde lo poético sobresale. En casos así se está frente a un escritor con facultad y recursos para no incurrir en una mezcla cuyo resultado es amorfo: la prosa poética es prosa con alientos imaginativos que alcanzan la metáfora conservando su eficacia descriptiva.

(M. Lerín, res. a El viento distante, en Revista Mexicana de Cultura, supl. de El Nacional, 22.09 1963, p. 15)

2)

Mijaíl Bajtín, op. cit., p.16

3)

ídem, p. 17

4)

Roland Barthes, "Introducción al análisis estructural de los relatos", en: Análisis estructural del relato, op.cit., p.26

5)

Las relaciones entre el narrador, el autor, el personaje y el lector, las analiza Oscar Tacca en su estudio Las voces de la novela; Madrid: Gredos, 1973

6)

Mijaíl Bajtín, op.cit., p.75

7)

Sobre la relación personaje - autor Bajtín dice:

La asombrosa autonomía interior de los héroes de Dostoievski... fue lograda gracias a determinados procedimientos literarios. Ante todo, se trata de su

libertad e independencia con respecto al autor en la misma estructura de la novela, o, más exactamente, con respecto a las definiciones exteriorizantes y concluyentes habituales de éste. Lo cual no significa, por supuesto, que el héroe se evada a la intención del autor; su independencia y libertad forman parte precisamente de la intencionalidad de éste.

(ídem, p. 26)

8) ídem, p. 15

9) ídem, p. 75

10) ídem, p. 39

11) ídem, p. 71

12) Bajtín tampoco olvida este aspecto y señala que frecuentemente el efecto de la polifonía se da gracias a la polémica que desarrolla el protagonista con la sociedad, con las definiciones y reproches que él mismo adivina y anticipa. Bajtín llama "microdiálogo" a este tipo de monólogo o de narración. (ver pp. 79, 110).

13) ídem, p. 80

- 14) idem, p. 74
- 15) idem, p. 87
- 16) idem, p. 47
- 17) José Emilio Pacheco, Las batallas en el desierto, México: Era, 1985, p. 67
- 18) Mijaíl Bajtín, op. cit., p. 64
- 19) idem, pp. 36, 128
- 20) José Emilio Pacheco, Las batallas en el desierto, op. cit., p. 17
- 21) José Emilio Pacheco, "Tarde de agosto", en: El viento distante, op. cit., p. 20
- 22) idem, p. 20
- 23) idem, p. 23

- 24) José Emilio Pacheco, Las batallas en el desierto, op. cit., p. 42
- 25) José Emilio Pacheco, "El principio del placer", en: El principio del placer, op. cit., p. 30
- 26) José Emilio Pacheco, "La cautiva", en: El viento distante, op. cit., p. 45
- 27) José Emilio Pacheco, "El principio del placer", op. cit., p. 54
- 28) idem, 56
- 29) José Emilio Pacheco, Las batallas en el desierto, op.cit., p. 21
- 30) idem, p. 64
- 31) José Emilio Pacheco "El principio del placer", op. cit., p. 66
- 32) José Emilio Pacheco, Las batallas en el desierto, op. cit., p. 68

- 33) José Emilio Pacheco, "El principio del placer", op. cit.,
p. 12
- 34) José Emilio Pacheco, "Cuando salí de la Habana, válgame
Dios". en: El principio del placer, op. cit., p. 161
- 35) idem, p. 163
- 36) idem, p. 155
- 37) José Emilio Pacheco, Las batallas en el desierto, op.cit.,
p. 13
- 38) idem, p. 15
- 39) idem, p. 67
- 40) José Emilio Pacheco, "La zarpa", en El principio del
placer, op. cit., p. 76
- 41) José Emilio Pacheco, "Dicen", Eros, vol.1, núm.5, 1975,
p. 148
- 42) José Emilio Pacheco, "La zarpa", op. cit., p. 69

- 43) José Emilio Pacheco, Las batallas en el desierto, op. cit., pp. 67-68
- 44) José Emilio Pacheco, "El principio del placer", op. cit., pp. 22-23
- 45) José Emilio Pacheco, "Dicen", op. cit., p. 148
- 46) Gerard Genette, op.cit., pp.203 - 211
- 47) ídem, pp.228 - 234
- 48) José Emilio Pacheco, "El parque hondo", en: El viento distante, op.cit., p.11
- 49) ídem, pp.11 - 12
- 50) ídem, p.19
- 51) Para la tipificación de discursos según Genette, ver nota 46 de la Primera Parte.
- 52) José Emilio Pacheco, "El parque hondo", op.cit., pp.15-16

53) José Emilio Pacheco, "El castillo en la aguja", en: El viento distante, op. cit., pp. 48-49

54) idem, pp. 50-51

55) Para ejemplificar con mejor claridad la diferencia entre la focalización variable y la focalización fija con transgresiones, podemos citar como ejemplo otra vez el fragmento final de "El parque hondo". La segunda parte, donde aparece la focalización en el personaje secundario es la excepción en toda la narración, dictada también por la necesidad del aspecto axiológico del cuento: subraya la incompreensión existente entre el niño y su tía. Por ello lo calificamos como la transgresión.

Otro ejemplo sería "La reina". En este cuento el narrador acepta el punto de vista de Adelina, así que toda la narración es muy subjetiva, pero se nota claramente la distancia entre el narrador y el personaje. La única vez que el narrador cede la palabra directamente a Adelina es la carta que ella escribe a Alberto, la cual tiene obviamente la focalización de la protagonista. Sin embargo, el hecho de incluirla como cita la remite al nivel metadieгético, así que el cambio de la focalización es natural.

En este cuento también hay una transgresión que cambia un simple relato en el discurso transpuesto:

Entonces la bañó una nube de confeti que se adhirió a la piel humedecida. Se abrió el paso, intentó correr. Pero el desfile había terminado, las calles estaban repletas de chilangos, de jotos, de mariguanos, de hostiles desconocidos y encapuchados que seguían arrojando confeti a la boca de Adelina, entreabierta por el jadeo, bailaban frente a ella para impedirle el paso, aplastaban las manos en sus senos, despleaban espantasuegras en su cara, la picaban con varitas labradas de Apizaco. (p.67)

Obviamente la hostilidad de la muchedumbre es la sensación subjetiva de Adelina, exagerada por la conciencia de su propia ridiculez, así como pertenecen a su vocabulario los epítetos utilizados en la descripción, como "chilangos", "jotos", "mariguanos"; es suficiente comparar con el diálogo por teléfono con Oscar. La mezcla de la simple narración y del discurso transpuesto marca el cambio de la focalización. Sin embargo, es un fragmento excepcional en toda la narración, por lo cual lo califico de transgresión; considerando "La reina" un cuento con la focalización interna fija (el narrador exterior a los hechos).

56)

Todorov distingue tres aspectos del relato en cuanto a la relación entre el personaje y el narrador. Estos son:

1) la visión "por atrás" - el narrador sabe más que el personaje, conoce los deseos y pensamientos de varios personajes, así como los sucesos que no son percibidos por ningún personaje;

2) la visión "con" - el narrador sabe lo que sabe el personaje, no ofrece ninguna explicación que no encuentre éste ni presenta acontecimientos que el personaje no conoce;

3) la visión "desde afuera" - el narrador sabe menos que el personaje, no tiene acceso a ninguna conciencia.

(T.Todorov, "Las categorías del relato literario", op.cit., pp.181 - 182)

57)

José Emilio Pacheco, "Tarde de agosto", op. cit., p. 24

58)

idem, p. 21

59)

José Emilio Pacheco, "La cautiva", op. cit., p. 45

- 60) José Emilio Pacheco, "El principio del placer", op. cit.,
p. 12
- 61) ídem, p. 66
- 62) José Emilio Pacheco, "Dicen", op. cit., p. 148
- 63) José Emilio Pacheco, Las batallas en el desierto, op.cit.,
p. 9
- 64) ídem, p. 67
- 65) ídem, p. 10
- 66) ídem, p. 57
- 67) ídem, p. 68
- 68) ídem, p. 67
- 69) ídem, p. 14-15
- 70) ídem, pp. 27-28

- 71) *idem*, p. 19
- 72) *idem*, p. 50
- 73) *idem*, pp. 18-19
- 74) Serguei M. Eisenstein, El sentido del cine, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974, p. 57
- 75) *idem*, p. 32
- 76) José Emilio Pacheco, Las batallas en el desierto, op.cit., p. 11
- 77) *idem*, p. 16
- 78) Roland Barthes, "Introducción al análisis estructural de los relatos", op.cit., pp.7 - 38
- 79) *idem*, p. 16
- 80) Cesare Segre, Las estructuras y el tiempo, citado por: M. Beristáin, Análisis estructural del relato literario, México, UNAM, 1984, p. 40

- 81) Grupo "M", Rhetorique général, citado por: M.Beristáin, op.cit., p.42
- 82) José Emilio Pacheco, "La fiesta brava", op. cit., p. 97
- 83) ídem, p. 91
- 84) ídem, p. 98
- 85) ídem, p. 101
- 86) ídem, p. 102
- 87) José Emilio Pacheco, Las batallas en el desierto, op. cit., p. 9
- 88) ídem, pp. 50-51
- 89) ídem, p. 60
- 90) ídem, p. 10
- 91) ídem, p. 14

- 92) *idem*, p. 33
- 93) *idem*, pp. 11-12
- 94) *idem*, p. 29
- 95) *idem*, p. 56

VI. BIBLIOGRAFIA

1. OBRAS DE JOSE EMILIO PACHECO

1.A. Obra literaria

La sangre de Medusa. Cuadernos del Unicornio, núm.18, J.J. Arreola, México, 1958

El viento distante. Era, México, 1963

Los elementos de la noche (poemas). UNAM, México, 1963

El reposo del fuego (poemas). FCE, México, 1966

Morirás lejos. J. Mortiz, México, 1967

No me preguntes cómo pasa el tiempo (poemas 1964-1968). J. Mortiz, México, 1969

El viento distante y otros relatos (2a. ed. aum.). Era, México, 1969

El principio del placer. J. Mortiz, México, 1972

Irás y no volverás (poemas). FCE, México, 1973

"Letras minúsculas", en: Palabra de escándalo. Antología. Tusquets Ed., Barcelona, 1874, pp. 215-228

"Dicen". Eros, núm.5, México, 1875, pp.70, 72, 148

Islas a la deriva, (poemas) Siglo XXI, México, 1976

"Signos", en: Revista de la Universidad de México, octubre 1976, México, pp.22-24

"Prosas", en: "Sábado", supl. de Unomásuno, 11.feb.1978, México, p.2

La sangre de Medusa (2a. ed. corr.). Ed. Latitudes, México, 1978

Tarde o temprano (poemas). FCE, México, 1980

Desde entonces (poemas 1975-1978), Era, México, 1980

"Historias de federales y cristeros", en: Gustavo Sainz, Jaula de palabras. Una antología de la nueva narrativa mexicana. Grijalbo, México, 1980, pp.351-355

Las batallas en el desierto. Era, México, 1981

Crónica de Huitzilac. SEP, CONASUPO, México, 1981

Los trabajos del mar (poemas). Era, México, 1983

Manual de zoología (poemas). Guadalajara, 1986

Miró la tierra (poemas). Era, México, 1987

1.B. Traducciones, prólogos y artículos críticos

- Andersen, Hans Christian. Los cisnes salvajes. (versión de ...) Promexa, México, 1982
- Beckett Samuel. ¿Cómo es? (trad. de ...), J. Mortiz, México, 1966
- Eisenstein, Sergei Mikhailovich. ¡Qué viva México! (versión de S.Barros Sierra H. y ...), Era, México, 1964
- Perrault, Charles. La cenicienta o El zapatito de cristal (versión de ...), Promexa, México, 1982
- Rubinowicz, David, Diario de un niño judío (trad. de ...), 1962
- Antología del modernismo 1884-1921 (selec., introd. y notas de ...) UNAM, México, 1970
- Cervantes Saavedra, Miguel de. El cerco de Numancia (versión y pról. de ...). Siglo XXI, México, 1974
- Gamboa Federico. Diario de ..., 1892-1939 (selec., pról. y notas de ...). Siglo XXI, México, 1977
- La poesía mexicana del siglo XIX: antología (notas, selec. y resumen cron. de ...) Empresas Editoriales, México, 1965

Poesía mexicana (intr. selec. y notas de C.Monsiváis y ...).
Promociones Editoriales Mexicanas, México, 1979

Reyes, Alfonso. Universidad, política y pueblo (nota prel., selec.
y notas de ...). UNAM, México, 1967

Rojó, Vicente. Gatomaquia (pres. por ...). Madero, México, 1961

Usigli, Rodolfo. Tiempo y memoria en conversación desesperada.
poesía 1923-1974 (selec. pról. de ...). UNAM, México, 1981

Zambrano, Esperanza. La vida plena: antología (notas y textos
críticos de R. Usigli ...). UNAM, México, 1983

"Antigüedades mexicanas", Cuadernos americanos, núm.2 1976, p.205

"'Cuentos completos' de Ezequiel Martínez Estrada", Vuelta, núm.
3, 1977, p. 38

"Del plagio involuntario: la plaga insulsa", Vuelta, núm.8, 1977,
p. 52

"Dos novelas de Vicente Leñero", Diálogos, núm.6, 1965 pp.38-40

El derecho de la lectura (por C. Monsiváis, E. Poniatovska y ...),
México, 1984

"El otro proceso de Kafka" (sobre las cartas a Felice de Elías
Canetti, Vuelta, núm. 1, 1976, p. 35

En torno a la lectura nacional. Simposio acerca de la cultura nacional 1976, ... et al. SEP, CONAFE, FCE, México, 1983

"Federico Gamboa: la novela mexicana", Texto crítico, núm.5, 1976, p. 170

"Habla común", Plural, núm.4, 1976, p.15

"Hipótesis hacia Reyes", "La cultura en México", supl. de Siempre, núm. 1305, 1978

"La biblioteca imaginaria" (José Luis Martínez, El mundo antiguo), Nexos, núm.2, 1978, p.9

"La voz y la entonación en los personajes literarios de Tomás Navarro", Vuelta, núm.7, 1977, p.40

"Lectura de la antología griega", Eco, núm.183, 1977, p.52

"Mito, 1955-1962, selección de textos de Juan Gustavo Cobo Borola (editor)", Vuelta, núm.1, 1976, p.36

"Nota sobre una enemistad literaria: Reyes y López Velarde", Texto crítico, núm.2, 1975, p.153

"Novelas de aventuras", Revista de la Universidad de México, núm.1, 1963, pp.16-20

"Novela de versos lenguaje político", Revista de la Universidad de México, núm.10, 1966, p.35

"Nuevo recuento de poemas de Jaime Sabines", Vuelta, núm.9, 1977, p.34

"'Oscuro' de González Rojas", Vuelta, núm.8, 1977, p.39

"Prólogo a las obras de Luis Cardoza y Aragón", Eco, núm.190, 1977,
p. 349

"Rufino Blanco Fombona íntimo", Vuelta, núm.2, 1977, p.38

2. CRITICA SOBRE JOSE EMILIO PACHECO

2.A. Libros y tesis

Cluff, Russell Martín. Estructuración y temática en tres prosistas mexicanos contemporáneos: Ricardo Garibay, Sergio Pitol y José Emilio Pacheco. University of Illinois at Urbana-Champaign, 1978 (tesis doctoral)

----- Siete acercamientos al relato mexicano actual UNAM, México, 1987

Dorra, Humberto Raúl. La dialéctica literatura-testimonio en "Morirás lejos" de José Emilio Pacheco. UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México, 1982 (tesis doctoral)

Flores García, María Malva. "Farabeuf" y "Morirás lejos": un paréntesis en la literatura mexicana. UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México 1986 (tesis de licenciatura)

Jiménez de Báez, Ivette; Morán, Diana; Negrín, Edith. Ficción e historia: La narrativa de José Emilio Pacheco. Colegio de México, México, 1979

Lavalle Minvielle, Olga María; Romo Vergara, José Jacobo. La comunicación en el adolescente varón reflejada en las obras: "Tarde de agosto", Las batallas en el desierto y El principio del placer", del autor José Emilio Pacheco. UIA, México, 1986 (tesis de licenciatura)

Negrín Muñoz, Edith del Rosario. Función del tiempo y el espacio en la narrativa de José Emilio Pacheco. UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México, 1978 (tesis de maestría)

2.B. Artículos

Armengol, Armando. "Morirás lejos / José Emilio Pacheco", "Sábado", supl. de Unomásuno, 21.01.1978, p.4-8

Campos Julieta. "Morirás lejos: ese libro terrible de José Emilio Pacheco lo hemos escrito todos", La cultura en México, núm.315, 28.02.1968, pp. VI-VII

Carballo, Emmanuel. "José Emilio Pacheco, benjamín de los escritores", "México en la cultura" supl. de Novedades, núm.524, 29.03.1959, p.2

Castellanos, Rosario. "José Emilio Pacheco", Nivel, núm.28, 25.04.1961, pp.16

----- "José Emilio Pacheco", Rev. de la Univ. de Méx., núm. 11, 1966, p. 31

Cervantes, Francisco. "El oscuro destino del poeta", "Diorama", supl. de Excelsior, 23.12.1973, p.13

Curiel, Fernando. "El instante de la experiencia", "La onda", supl. de Novedades, 3.03.1974, p.3

Díaz, Luis A. "La narrativa fantasmática de José Emilio Pacheco", Texto crítico, núm.5, 1976, pp.103, 114

- Glantz, Margo. "Morirás lejos, de José Emilio Pacheco: literatura de incisión" en: Repeticiones: ensayos sobre literatura mexicana. Cuadernos de texto crítico, núm.8, Univ.Veracruzana, Xalapa, 1979, pp.55 - 62
- Haro, Blanca. "Un mexicano y dos sudamericanos" (Reseña sobre José Emilio Pacheco, Manuel Puig y José Donoso), "Revista Mexicana de cultura", supl. de El Nacional, 23.06.1974, p.2
- Herrera, Alejandra. "La primera edad o el pesimismo de José Emilio Pacheco", Revista A, núm.10, 1983, UAM, pp. 137-146
- Huerta, David. "Bajo el signo de la concisión", "La cultura en México", supl. de Siempre, núm.1067, 1973, p. XI
- Lerín, Manuel. "Relatos conturbados", "Rev. Mex. de Cultura", supl. de El Nacional, 22.09.1963, p.15
- Martí, Agustín F. "Libros de México", "Rev. Mex. de Cultura", supl. de El Nacional, 11.03.1973, p.6 y 10.11.1974, p.4
- Mejía, Eduardo. "Furia y sonrisa en la poesía", "La onda", supl.de Novedades, 4.07.1976, p.2
- "Mínimo homejane a J.E.Pacheco". "Sábado", supl. de Unomásuno, 7.06.1980
- Monsiváis, Carlos, "José Emilio Pacheco: No tengo respuestas, sólo interrogaciones", "Sábado",supl. de Unomásuno, 7.06.1980, p.3
- "Los héroes derrotados", "La cultura en México", supl.de Siempre. 25.09.1963, p. XV
- Morales, Sonia. "Reconocimiento de Morelia a José Emilio Pacheco por los 20 años de Morirás lejos", Proceso, núm. 565, 1.09.1987, pp. 50-51

- Orgambide, Pedro. "José Emilio Pacheco: vivir con los personajes", Excelsior, 15.06.1981, p.3
- Paley de Francescato, Martha. "José Emilio Pacheco, El principio del placer", Revista Iberoamericana, núm.86, 1974, p.193
- Peñaloza, Javier. res. a El viento distante "Nombres, títulos y hechos", "México en la cultura", supl.de Novedades, 22.09.1963, p.3 y 12.04.1964, p.3
- Reseña a El viento distante, Cuadernos de Bellas Artes, núm.12, 1963, pp.103-104
- Reyes, Nevares, Salvador., reseña a La sangre de Medusa, "México en la cultura", supl. de Novedades, 25.01.1959, p.4
- Rivero, Francisco. "Islas a la deriva de José Emilio Pacheco", Vuelta, núm.2, 1977, p.42
- Rufinelli, Jorge. "José Emilio Pacheco en San Francisco", "Sábado", supl. de Unomásuno, 6.06.1987, p.6
- Ruiz Abreu, Alvaro. "Las arenas de Alemán", Nexos, agosto 1981, pp.45-47
- Sainz, Gustavo. reseña a El viento distante "Escaparate", "México en la cultura", supl. de Novedades, 8.09.1963, p.9
- "Temática, proyección ..., del cuento mexicano", "México en la cultura", supl. de Novedades, 10.11.1963, p.4
- Solares, Ignacio. "Las batallas en el desierto", El Universal, 1.08.1981, p.24

Valdez, Carlos. reseña de Morirás lejos, Hojas de crítica, junio 1968, p.6

Vallarino, Roberto. "José Emilio Pacheco: entre la aceptación del desastre y la transparencia", "Diorama", supl. de Excélsior, 27.06. 1976, p.8

Vitale, Ida. "Despéjate de día de hoy", "La cultura en México", supl. de Siempre, núm. 1238, 1977, p. XIII

Xirau, Ramón. "Carta a José Emilio Pacheco a propósito de "Islas a la deriva", "Diálogos", núm. 6.1976, p. 37

-----". "Práctica mortal en Irás y no volverás", Diálogos, núm.2, 1974, p.42

3. OBRAS GENERALES

3.A. Obras literarias

Borges, Jorge Luis. Prosa completa. Bruquera, Barcelona, 1985

Cortázar, Julio. Cuentos. Orbis, Barcelona, 1986

Darío Rubén. Cuentos fantásticos. Alianza, Madrid, 1979

Fuentes, Carlos. La muerte de Artmio Cruz. Salvat, España, 1982

----- La región más transparente. FCE, México, 1986

----- Los días enmascarados. Era, México, 1982

Rulfo, Juan. El llano en llamas. FCE, México, 1978

3.B. Textos críticos

Bajtín, Mijail M. Problemas de la poética de Dostoievski. FCE, México, 1986

Bal, Mieke. Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología). Cátedra, Madrid

Barthes, Roland. "Introducción al análisis estructural de los relatos" en: Análisis estructural del relato. Premiá, México, 1982, pp. 7-38

Beristáin Helena. Análisis estructural del relato literario. UNAM, México, 1984

----- . Diccionario de retórica y poética. Porrúa, México, 1985

Brushwood, John S. La novela mexicana (1967-1982). Grijalbo, México, 1985

Caso, Alfonso. El pueblo del sol. FCE, México, 1983

Eisenstein, Sergio M. El sentido del cine. Siglo XXI, Argentina, 1974

Fuentes, Carlos. Tiempo mexicano. J. Mortiz, México, 1972

García Ponce, Juan. "De mi generación", manuscrito del autor

----- . Trazos. UNAM, México, 1984

Genette, Gerard. Figures III. Seuil, París, 1972

----- Nouveau discours du récit. Seuil, París, 1983

Kristeva, Julia. El texto de la novela. Lumen, Barcelona, 1974

Navarro, Desiderio. "Intertextualidad", canón, juego y realidad histórica en la poesía de Luis Rogelio Nogueras". Revista Casa de las Americas, núm. 154, 1986, pp. 145-151

"Nuevos autores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos". Empresas Editoriales, México, 1966-1967. Autobiografías de:

Juan Vicente Melo

Juan García Ponce

Sergio Pitol

Salvador Elizondo

Carlos Monsiváis

Ocampo de Gomez, Aurora; Prado Velázquez, Ernesto. Diccionario de escritores mexicanos. UNAM, México, 1967

Pérez Firmat, Gustavo. "Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura". Romanic Review, núms. 1-2, 1978

Séjourné, Laurette. Pensamiento y religión en el México antiguo. FCE, México, 1984

Shklovski, Víctor. "El arte como artificio", en: Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Siglo XXI, Buenos Aires, 1970, pp.55 - 70

Tacca, Oscar. Las voces de la novela. Gredos, Madrid, 1973

Todorov, Tzvetan. "Las categorías del relato literario", en: Análisis estructural del relato. Premiá, México, 1982, pp.159-195

Tomashevski, Boris. "Temática", en: Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Siglo XXI, Buenos Aires, 1970, pp.199 - 232