

ENTRE EL RECUERDO Y LA ESCRITURA: LAS BATALLAS EN EL DESIERTO DE JOSÉ E. PACHECO

CÉSAR FERREIRA

*Department of Foreign Languages and Literatures.
University of Texas, Reno*

Ni la misma casa ni la misma ciudad,
ni los mismos amores ni las mismas costumbres,
ni los mismos libros ni los mismos amigos:
de aquella época lo único que conservo es mi nombre.

José Emilio Pacheco, *Desde entonces*

En un reciente comentario, el crítico Jorge Ruffinelli¹ señala una posible renovación dentro de la creciente producción narrativa en América Latina que privilegia la novela corta como una clara alternativa para narrar y, lo que es más importante aún, da cuenta de un silencioso pero certero enriquecimiento de un género que de un tiempo a esta parte ha visto surgir una serie de pequeñas obras maestras. Basta sólo recordar relatos memorables como *El coronel no tiene quien le escriba* (1957) de Gabriel García Márquez, *Aura* (1962) de Carlos Fuentes o *Los cachorros* (1967) de Mario Vargas Llosa. A ellos habría que

¹ En dicho comentario, RUFFINELLI recuerda las palabras de su compatriota ÁNGEL RAMA, quien alguna vez señaló que «la forma narrativa mejor cumplida en la literatura hispanoamericana es la novela corta» (135).

sumar textos más recientes como la impecable *Crónica de una muerte anunciada* (1981) del premio Nobel colombiano; la no menos lograda novela policial de Vargas Llosa *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986); y acaso también la popular novela sobre Neruda y su cartero, *Ardiente paciencia* (1985), del chileno Antonio Skármeta. Y si revisamos con algo más de detenimiento este rápido y desde luego incompleto recuento de títulos, no resulta exagerado afirmar que esta nueva producción literaria contrasta en alguna medida con la brillante producción novelística del «boom» —rico en experimentaciones estructurales y verbales, qué duda cabe—, al optar por un lenguaje engañosamente fácil a primera vista, pero, en definitiva, más claro y directo para narrar. No obstante, la opción narrativa de los autores es marcada y el logro artístico innegable. Textos como *El coronel* o *Los cachorros* o *Crónica de una muerte anunciada* son relatos que dejan en el lector la «sensación de no sobrarle ni faltarle una palabra»². Es en este contexto donde se ubica otra pequeña obra maestra del género: *Las batallas en el desierto*, del mexicano José Emilio Pacheco³.

Libro que hace plena justicia a las anteriores palabras de Ruffinelli, *Las batallas* es una novela que destaca por una manera de narrar siempre clara y sobria, gracias a una escritura que ejemplifica un uso magistral de la concisión⁴. En el caso de Pacheco, poeta con méritos plenamente reconocidos, parece haber una estrategia narrativa cuidadosamente ejecutada, donde se opta por decir lo absolutamente indispensable (buscando siempre el rápido matiz psicológico) para luego entregarle el resto del peso del relato a una escritura cargada de imágenes y referencias de fácil asociación para el lector. Quiero decir que el talento que Pacheco es capaz de desplegar en un texto poético, donde por principio la imagen y el tono de lo que se dice tiene que lograrse con particular agudeza y concisión verbal, le sirve muy bien al mexicano para su quehacer narrativo. Su oficio poético lo provee de una especial minuciosidad y cuidado en su uso del lenguaje, así como un porfiado afán por encontrar siempre la frase precisa a la hora de contar. Así, en los doce breves capítulos que constituyen el texto de *Las batallas*, la escritura —como veremos más adelante— no permanece relegada a un rol secundario de pasivo elemento generador de un relato; al contrario, ocupa un lugar protagónico en él como eje central de donde emana toda la experiencia vital del narrador. En ese sentido, el arte narrativo de

² RUFFINELLI (135).

³ JOSÉ EMILIO PACHECO, *Las batallas en el desierto* (México: Era, 1981). Todas las citas se tomarán de esta edición con el número de página indicado entre paréntesis.

⁴ Opinión similar comparte JUAN GUSTAVO COBO BORDA quien no duda en calificar esta novela como una «obra perfecta» en un breve texto (362).

Pacheco dialoga con una tradición ampliamente explorada por el «boom» al hacer de la escritura misma un «personaje» más dentro del relato⁵.

Las batallas es un texto que se alinea dentro del amplio espectro de la escritura autobiográfica. El pretexto para contar la historia es viejo: el recuento de un niño de su infancia en la Ciudad de México de los años cuarenta, y el paulatino descubrimiento de los valores que forjan su identidad personal. Todos estos valores entran en crisis cuando el protagonista se enamora, por primera vez, de la madre de su mejor amigo, Jim. Pero detrás de esta trillada anécdota, Pacheco pone en cuestión lo que realmente constituye el corazón del relato: los frágiles valores familiares, políticos y sociales que influyen en el aprendizaje vital de Carlitos y que, en buena cuenta, conforman la identidad cultural del México contemporáneo, en vías de modernización que el texto re-trata.

En tanto una narración que se instala dentro de los parámetros del discurso autobiográfico, *Las batallas* utiliza dos elementos clásicos del género: el tiempo y la memoria. No es nuevo en el mundo narrativo y poético de Pacheco el tema del tiempo: su paso fugaz e inexorable constituye uno de los ejes centrales de su universo literario. Los títulos de sus libros —*Desde entonces, Irás y no volverás, No me preguntes cómo pasa el tiempo, Ayer es nunca jamás, Fin de siglo*— revelan una obsesiva preocupación literaria del autor en torno al tema y, en definitiva, le proporciona una unidad indivisible a su importante obra. De otro lado, el recuerdo, en sus diversas formas de nostálgico mundo rememorado o simple asociacionismo rememorativo complementa esta primera opción temática. A ello se añade el uso de la voz narrativa de un niño que relata su experiencia iniciática, otra constante en la obra narrativa pachequiana.⁶ Dentro de este infructuoso intento por recuperar lo irrecuperable (la infancia, la inocencia perdida), empieza un cuidadoso juego narrativo donde la ingenua voz del niño-protagonista se muestra más sabia y más clarividente de lo que a primera vista aparenta ser.

El relato se abre estableciendo rápidamente el recuerdo del mundo ideal de esa infancia que ya se fue: «Me acuerdo, no me acuerdo ¿qué año era aquí?» (9), dice la primera línea del primer capítulo denominado «El mundo antiguo». A ella se añade una larga enumeración de pequeños símbolos sociales (personajes

⁵ Al respecto véanse los comentarios de RAMÓN FREIXAS en su artículo «Distancia sin olvido» (73) al comentar la edición española de *Las batallas en el desierto*.

⁶ Los personajes infantiles son sin duda una preferencia importante para el escritor mexicano. Véanse sus libros de relatos *El viento distante*, publicado por primera vez en 1963, pero con una versión con nuevos textos en 1969, y *El principio del placer*, donde abundan dicho tipo de personajes.

de historietas, personajes de la radio, autos de la época, etc.) que sirven para establecer el tiempo histórico que la novela retrata y el tono nostálgico de la narración. Una canción (el bolero «Obsesión») sirve para esbozar la futura crisis amorosa de Carlitos: «Volvía a sonar en todas partes un antiguo bolero puertorriqueño: Por alto esté el cielo en el mundo, por hondo que sea el mar profundo, no habrá una barrera en el mundo que mi amor profundo no rompa por ti» (10-11).

En medio de una gran economía verbal, Pacheco combina con maestría una pluralidad de voces, muchas veces transcritas solamente a partir de una cierta ironía o un cierto tono. Dice el narrador: «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» (10). No existe en el relato una deliberada transición entre el mundo rememorado y el presente. El niño-protagonista continuamente se desdobra entre su recuperada visión ingenua encarnada en un lenguaje infantil, y el discurso intercalado del narrador-adulto que mediante una interpolación reflexiva participa súbitamente en el relato. Así, la voz inocente del niño-protagonista rememora su pasado y la voz del protagonista-adulto desliza comentarios en torno al trasfondo histórico que le tocó vivir. Bajo esta logística narrativa, Pacheco logra estructurar una narración donde las transiciones temporales se suceden libremente, mientras que la sociedad donde crece el protagonista continúa paralelamente su proceso de transformación. Este recurso también es frecuente en la narrativa del mexicano: como Jorge, el héroe adolescente de «El principio del placer», la experiencia iniciática de Carlitos está acompañada de un trasfondo histórico que incidirá en la vida individual del protagonista. Con no poca ironía, el narrador ilustra su «brillante porvenir»:

Decían los periódicos: el mundo atraviesa por un momento angustioso. El espectro de la guerra final se proyecta en el horizonte. El símbolo sombrío de nuestro tiempo es el hongo atómico. Sin embargo había esperanza. Nuestros libros de texto afirmaban: visto en el mapa México tiene forma de cornucopia o cuerno de la abundancia. Para el impensable 1980 se auguraba —sin especificar cómo íbamos a lograrlo— un porvenir de plenitud y bienestar universales. Ciudades limpias, sin injusticias, sin pobres, sin violencia, sin congestiones, sin basura. Para cada familia una casa ultramoderna y aerodinámica (palabras de la época). A nadie le faltaría nada. Las máquinas harían todo el trabajo. Calles repletas de árboles y fuentes, cruzadas por vehículos sin humo ni estruendo ni posibilidad de colisiones. El paraíso en la tierra. La utopía por fin conquistada (11).

Pero a medida que el relato progresa, la ironía de esa «utopía conquistada» se vuelve cada vez más obvia. La degenerada modernidad mexicana no es más que un espejismo. Más aún, Pacheco deliberadamente nombra la década de los ochenta (fecha de aparición de la novela) para hacer más flagrante la crisis histórica que azota al México contemporáneo. Asimismo, la cita anterior también da cuenta de dos temas que atraviesan *Las batallas* y que Pacheco reitera una y otra vez: la falsa idea de progreso que trajo consigo la corrupta administración del presidente Miguel Alemán, quien gobernó el país de 1946 a 1952 (fechas que coinciden con la niñez del autor) y, de otro, la consecuente violación del espacio de la Ciudad de México ante este advenimiento industrial.

Mis padres no podían creerlo —dice el narrador— porque su niñez, adolescencia y juventud pasaron sobre un fondo continuo de batallas y fusilamientos. Pero aquel año, al parecer, las cosas andaban muy bien: a cada rato suspendían las clases para llevarnos a la inauguración de carreteras, avenidas, presas, parques deportivos, hospitales, ministerios, edificios inmensos. (16)

Esta visión nostálgica contrasta rápidamente con la visión más realista del narrador adulto:

Por regla general eran nada más un montón de piedras. El presidente inauguraba enormes monumentos inconclusos a sí mismo. Horas y horas bajo el sol sin movernos ni tomar agua... esperando la llegada de Miguel Alemán. Joven, sonriente, simpático, brillante, saludando a bordo de un camión de redilas con su comitiva. Aplausos, confeti, serpentinas, flores, muchachas, soldados (todavía con sus cascos franceses), pistoleros (aún nadie los llamaba guaruras), la eterna viejecita que rompe la valla militar y es fotografiada cuando entrega al Señor presidente un ramo de rosas. (16-17)

Este falso progreso industrial que auspicia el gobierno de Alemán pronto penetra el mundo personal y familiar del protagonista. La industrialización revoluciona por ejemplo una actividad tan simple como el juego de dos niños. Recuerda Carlitos:

Jim me enseñó su colección de plumas atómicas (los bolígrafos apestaban, derramaban tinta viscosa; eran la novedad absoluta aquel año en que por última vez usábamos tintero, manguillo, secante), los

juguete que el Señor le compró en Estados Unidos: cañón que disparaba cohetes de salva, cazabombardero de propulsión a chorro, soldados con lanzallamas, tanques de cuerda, ametralladoras de plástico (apenas comenzaban los plásticos), tren eléctrico Lionel, radio portátil. No llevo nada de esto a la escuela —dice Jim— porque nadie tiene juguetes así en México. No claro, los niños de la Segunda Guerra Mundial no tuvimos juguetes —explica el narrador adulto—. (28)

Es decir, que el avance tecnológico incursiona en el mundo infantil como un reflejo de aquello que ocurre en gran escala a nivel mundial. Después de todo, la Segunda Guerra Mundial fue un conflicto que sorprendió a propios y extraños por el sofisticado armamento que se estrenó en la contienda. Así, en el contexto de la novela, el juego de dos niños también alcanza una nueva sofisticación. Jugar ya no es un acto ingenuo y primitivo, librado a la imaginación infantil como antes; ahora es un acto mecanizado, automatizado y decididamente agresivo.

En el ámbito familiar de Carlitos, por otra parte, la tecnología también afecta su mundo doméstico: «Mi madre —dice explicando su rutina diaria— siempre arreglando lo que dejábamos tirado, cocinando, lavando ropa; ansiosa de comprar lavadora, aspiradora, licuadora, olla express, refrigerador eléctrico (el nuestro era de los últimos que funcionaban con un bloque de hielo cambiado todas las mañanas)» (22). Y es que ese «mundo antiguo» está destinado a desaparecer y, junto con él, todo un estilo de vida tradicional. En casa de los tíos de Carlitos, por ejemplo, ya «está prohibido el tequila» y «sólo whisky se le sirve a los invitados», porque, al ritmo de la modernización, «hay que blanquear el gusto de los mexicanos» (12).

La estrategia narrativa de Pacheco es clara: una vez establecida la fachada externa del relato (lograda básicamente durante los cuatro primeros capítulos), se empieza a desarrollar la intrahistoria del texto, es decir, cómo crece Carlitos en medio de esa nueva circunstancia histórica que es este México moderno.

La escuela y la figura de autoridad del profesor representa el primer espacio de aprendizaje y socialización para el niño. Sin embargo, la nota irónica del narrador adulto no deja de hacerse presente:

Acababa de establecerse Israel y había guerra contra la Liga Árabe. Los niños que de verdad eran árabes y judíos sólo se hablaban para insultarse y pelear. Bernardo Mondragón, nuestro profesor, les decía: Ustedes nacieron aquí. Son tan mexicanos como sus compañeros. No hereden el odio. Después de cuanto acaba de pasar (las infinitas matanzas, los campos de exterminio, la bomba atómica, los millo-

nes y millones de muertos), el mundo de mañana, el mundo en el que ustedes serán hombres debe ser un sitio de paz sin crímenes y sin infamias. En las filas de atrás sonaba una risita. Mondragón nos observaba tristísimo, seguramente preguntándose qué iba a ser de nosotros con los años, cuántos males y cuántas catástrofes aún estarían por delante (13).

Y es que el espacio de la escuela representa el primer terreno movedizo y conflictivo para Carlitos. Allí el mundo empieza a adquirir categorías y divisiones que, proyectadas a una escala mayor, son, otra vez, un reflejo de los conflictos que afligen al mundo contemporáneo. Este mundo empieza a ser clasificado y a fragmentarse en la mente del niño. Su primitiva armonía natural empieza a desmoronarse:

Para mí, niño de la colonia Roma, árabes y judíos eran «turcos». Los «turcos» no me resultaban extraños como Jim, que nació en San Francisco y hablaba sin acento los dos idiomas; o Toru, crecido en un campo de concentración para japoneses; o Peralta y Rosales. Ellos no pagaban colegiatura, estaban becados, vivían en las vecindades ruinosas de la colonia de los Doctores (14).

El espacio ciudadano también forma parte de esa reclasificación del mundo que trae consigo el aprendizaje vital, pues esta división urbana implica siempre una jerarquización social. La propia familia de Carlitos, como veremos más adelante, también es víctima de esta jerarquización.

La socialización del protagonista se extiende entre los dos extremos del orden social y sus respectivos espacios urbanos: la casa de su amigo norteamericano Harry Atherton y la del mexicano Rosales:

Harry Atherton me invitó una sola vez a su casa en Las Lomas: billar subterráneo, piscina, biblioteca... cancha de tenis, seis baños (¿Por qué tendrán tantos baños las casas ricas mexicanas?)... A Harry no lo habían puesto en el Americano sino en el México para que conociera un medio totalmente de lengua española y desde temprano se familiarizara con quienes iban a ser sus ayudantes, sus prestanombres, sus eternos aprendices, sus criados (24-25).

La educación de Harry está pues evidentemente destinada a preservar el orden político y económico imperante. Pero la jerarquización entre ambos ni-

ños alcanza su momento más marcado cuando Harry le aconseja al día siguiente en el colegio a Carlitos a «aprender a usar los cubiertos», a «no hacer ruido al tomar la sopa, no hablar con la boca llena» y a «masticar despacio trozos pequeños cuando come» (25).

La casa de Rosales es el polo opuesto. Dice el narrador:

Vivía en una vecindad apuntalada con vigas. Los caños inservibles anegaban el patio. En el agua verdosa flotaba mierda.

A los veintisiete años su madre parecía de cincuenta. Me recibió muy amable y, aunque no estaba invitado, me hizo compartir la cena. Quesadillas de sesos. Me dieron asco. Chorreaban una grasa extrañísima semejante al aceite para coches. Rosales dormía sobre un petate en la sala... El nuevo hombre de su madre lo había expulsado del único cuarto. (25-26)

Dentro de estos dos polos de la sociedad mexicana, que naturalmente entran en conflicto en el espacio común de la escuela —las aludidas batallas en el desierto— se ubica la familia del propio Carlitos. Ella es el prototipo de la familia de clase media alta latinoamericana venida a menos a través de los años, pero siempre empeñada en defender con decoro su imagen social. La invasión de productos norteamericanos en México causa el descalabro económico de la fábrica de jabones del padre de Carlitos y el fin de privilegios como asistir a un mejor colegio. Por otra parte, la madre de Carlitos, una mujer proveniente «de las mejores familias de Guadalajara», se niega a aceptar el bajón social al que ha sido forzada y condena el paulatino cambio de los habitantes de la colonia Roma:

Detestaba a quienes no eran de Jalisco —explica el narrador—. Juzgaba extranjeros al resto de los mexicanos y aborrecía en especial a los capitalinos. Odiaba la colonia Roma porque empezaban a desertarla las buenas familias y en aquellos años la habitaban árabes y judíos y gente del sur: campechanos, chiapanecos, tabasqueños, yucatecos. (22)

La madre de Carlitos repudia la «escuela de pelados» a la que asiste su hijo y rechaza a sus amigos por no ser gente de su «clase»: a Jim por ser hijo de una «cualquiera», «una mujer pública», amante de los miembros del gobierno; a Jorge «por ser hijo de un general que combatió a los cristeros»; y a Arturo por venir de una pareja divorciada y estar a cargo de una tía que cobra por

echar las cartas. Paradójicamente, sin embargo, acepta en silencio la doble vida de su marido, quien mantiene a una amante y a dos hijos ilegítimos.

Así, el mundo familiar que conoce Carlitos y los modelos afectivos que tiene son notoriamente falsos. Y aunque ese orden familiar es tenazmente defendido por la madre de Carlitos y sus prejuicios, lo cierto es que su padre tiene una amante; su hermano mayor, Héctor, busca siempre descargar su ansiedad sexual con la sirvienta y su hermana Isabel mantiene relaciones con un actor borracho.

Por eso, tal vez la ironía más grande de toda la novela radica en que el amor inocente y puro que Carlitos siente por la madre de Jim —tan puro que abiertamente se lo confiesa—, es destruido por el severo código moral familiar que el niño ha violado, a pesar de su ingenuidad sentimental. Carlitos es juzgado bajo parámetros adultos por sus padres, su maestro, el cura y el psiquiatra cuando estalla el escándalo familiar. La madre de Carlitos «reza por su alma en peligro de eterna condenación» y la confesión con el padre Ferrán resulta, más que una reconciliación, una experiencia de aprendizaje que destruye todavía más su inocencia:

En voz baja y un poco acezante el padre Ferrán me preguntó detalles: ¿Estaba desnuda? ¿Había un hombre en casa? ¿Crees que antes de abrirte la puerta cometió un acto sucio? Y luego: ¿Has tenido malos actos? ¿Has provocado derrame? No sé que es eso padre. Me dio una explicación muy amplia. Luego se arrepintió, cayó en cuenta que hablaba con un niño incapaz de producir todavía la materia prima para el derrame, y me echó un discurso que no entendí. Por obra del pecado original, el demonio es el príncipe de este mundo y nos tiende trampas, nos presenta ocasiones para desviarnos del amor a Dios y obligarnos a pescar una espina más en la corona que hace sufrir a Nuestro Señor Jesucristo.

Dije: Sí, padre; aunque no podía concebir al demonio ocupándose personalmente de hacerme caer en tentación. Mucho menos a Cristo sufriendo porque yo me había enamorado de Mariana. (44)

Así de absurda resulta la entrevista que sostiene Carlitos con los psiquiatras. Explica el narrador:

La muchacha que me hizo las últimas pruebas conversó delante de mí con el otro. Hablaron como si yo fuera un mueble. Es un problema edípico clarísimo, doctor. El niño tiene una inteligencia muy por debajo de lo normal. Está sobreprotegido y es sumiso. Madre castran-

te, seguramente escena primaria: fue a ver a esa señora a sabiendas de que podría encontrarla con su amante. Discúlpeme, Elisita, pero creo todo lo contrario: el chico es listísimo y extraordinariamente precoz, tanto que a los quince años podría convertirse en un perfecto idiota. La conducta atípica se debe a que padece desprotección, rigor excesivo de ambos progenitores, agudos sentimientos de inferioridad. Es, no lo olvide, de muy corta estatura para su edad y resulta el último de los hermanos varones. (46)

Esta crisis de valores familiares y la pérdida de genuinos valores tradicionales ocurre paralelamente a la descomposición social que afecta al México de la postguerra. México ya no es esa apacible ciudad de la plaza Ajusco donde «me llevaban recién nacido a tomar el sol y en donde aprendí a caminar», como dice nostálgicamente el narrador. Ahora es un «lugar infame», un «Sinietro Distrito Federal» donde la «gente decente» convive con «gente de lo peor», como afirma la madre de Carlitos⁷. Pero esta descomposición urbana, producto de la ya aludida modernización económica e industrial del país, va acompañada también de un progresivo proceso de transculturización que va imponiendo sus propias leyes. Así, por ejemplo, el padre de Carlitos aprenderá inglés para luego ser nombrado gerente de la empresa norteamericana que asume el mando de su fábrica de jabones.

El último capítulo pone de manifiesto el fin de ese mundo irrecuperable que sólo es capaz de existir a partir del recuerdo y de la escritura. Carlitos regresa «de jugar tenis en el Junior Club», muestra evidente del nuevo ascenso social de su familia y se encuentra con Rosales. Pacheco insiste otra vez en el espacio citadino de la Colonia Roma para subrayar la definitiva jerarquización entre ambos amigos. Pero si el encuentro con Rosales representa para Carlitos el reencuentro con su pasado infantil, el otro yo del protagonista —el yo del narrador adulto— acabará por imponerse:

Todo ocurrió en segundos. Bajé del Santa María ya en movimiento. Rosales intentó escapar, fui a su alcance. Escena ridícula: Rosales, por favor, no tengas pena. Está muy bien que trabajes (yo que nunca había trabajado). Ayudar a tu mamá no es ninguna vergüenza, todo lo contrario (yo en el papel de la Doctora Corazón desde

⁷ Para JORGE RUFFINELLI, en esta novela «La ciudad es el verdadero personaje y el además autobiográfico trata de fijar lo que aún queda de ella en la retina de la mente». Véase su artículo «Al margen de la ficción: Autobiografía y literatura mexicana» (518).

su Clínica de Almas). Mira, ven, te invito a un helado en La Bella Italia. No sabes cuánto gusto me da verte (yo el magnánimo que a pesar de la devaluación y de la inflación tenía dinero de sobra). Rosales hosco, pálido, retrocediendo. Hasta que al fin se detuvo y me miró a los ojos. (59)

El ingreso a la edad adulta ha significado para Carlitos la pérdida de su ingenuidad infantil y de sus sentimientos genuinos. Ahora imita los modelos sociales que en un principio criticó, al tiempo que la alusión a la «devaluación» ya nos sitúa en el México de hoy. Sin embargo, su encuentro final con Rosales no sólo es una suerte de tributo final a su irrecuperable niñez y la revelación de una nueva actitud vital; a través de Rosales, Carlitos también se enteró de la muerte de Mariana. Ahora, las relaciones entre el recuerdo y la imaginación realzan el papel protagónico de la escritura en el relato. El recuerdo queda desplazado a un segundo plano para dejar que la imaginación se postule como el elemento dominante, es decir, la exacerbación del acto creador de la ficción. Rosales le proporciona a Carlitos diversas versiones de la muerte de Mariana: «Mariana... se tomó un frasco de Nembutal o se abrió las venas con una hoja de rasurar o se pegó un tiro o hizo todo esto junto, no sé bien cómo estuvo. El caso es que al despertar Jim la encontró muerta, bañada en sangre» (62). En este borroso espacio del recuerdo, hasta la propia existencia de Mariana es puesta en duda: «se llamaba Mariana, ¿no es cierto?», y el acto creador, aquel acto que se alimenta de una memoria vertida en la escritura, queda rescatado. Mariana sólo permanece en el recuento de esa escritura; en «cosas que te imaginas, niño», como le dice el nuevo guardián del lugar donde vivía Mariana a Carlitos, cuando éste acude allí para salvar su recuerdo del olvido.

Las palabras finales de la novela —las mismas con las que ésta se inició, pero que esta vez aparecen con un signo negativo— cierran la narración con la reiteración del triunfo final de la ficción: «Me acuerdo, no me acuerdo ni siquiera del año. Sólo estas ráfagas, estos destellos que vuelven con todo y las palabras exactas», dice el narrador (67). El pasado ya no es más que una evocación dolorosa donde el proceso rememorativo se vuelve un acto desgarrador: «Demolieron la escuela, demolieron el edificio de Mariana, demolieron mi casa, demolieron la colonia Roma. Se acabó esa ciudad. Y a nadie le importa: de ese horror quién puede tener nostalgia» (39). Las voces del protagonista y del narrador súbitamente se funden en una, ante la imposibilidad de retornar a la inocencia y a una ciudad desaparecida. Ambas ya sólo existen en el recuerdo de una imaginación difusa, convertida en escritura, en ficción.

Las batallas en el desierto es una novela desmitificadora de los valores sociales y culturales constitutivos de la infancia, finamente estructurada a partir de dos oscilantes narradores que se desplazan entre un pasado y un presente narrativos que desemboca al fin en la nostalgia de la escritura. En ese espacio ficcional, el tiempo y su paso inexorable le ha vuelto a jugar una mala pasada a los héroes de José Emilio Pacheco. Afortunadamente para nosotros, sus lectores, todavía nos queda su literatura.

OBRAS CITADAS

COBO BORDA, Juan Gustavo: *Letras de esta América*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1986.

FREIXAS, Ramón: «Distancia sin olvido». *Quimera*, 61 (1986), 73.

PACHECO, José Emilio: *El principio del placer*. México: Joaquín Mortiz, 1972.

—: *El viento distante*. México: Era, 1969.

—: *Las batallas en el desierto*. México: Era, 1981.

RUFINELLI, Jorge: «Al margen de la ficción: Autobiografía y literatura mexicana». *Hispania*, 69 (1986), 512-520.

—: «Ardiente paciencia (reseña)». *Hispanoamérica*, 43 (1986), 135-136.