

Disonancia y desmitificación en *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco

HUGO J. VERANI

Una característica distintiva de la narrativa hispanoamericana de los sesenta fue el desarrollo de la dimensión autorreferencial del discurso literario, de un modo de narrar que postula la primacía del acto de la escritura como objetivo central de la narración, como quehacer autorreflexivo que se repliega sobre sí mismo. La narrativa de los ochenta, observa Julio Ortega, abandona el hedonismo textual y propone una apertura del género a otras series discursivas (social, histórica, política), replantea la necesidad de restituirle al acto literario la comunicación genuina.¹

Las batallas en el desierto (1981) es una novela representativa de la concepción narrativa que hoy impera en Hispanoamérica. En contraste con el experimentalismo y la complejidad estructural de la narrativa de los sesenta (*Morirás lejos*, de 1967, del propio Pacheco, es un buen ejemplo), *Las batallas en el desierto* sorprende por la sobriedad expositiva y el regreso a la espontaneidad. La novela del *boom* recurría a creencias míticas o mágicas, apelaba a lo fantástico o surreal, se valía de la fragmentación y de la discontinuidad para elaborar ambiciosos «modelos para armar» que aspiraban a la recreación total de la realidad. Pacheco, en cambio, parte de lo cotidiano e inmediato, del intrascendente mundo de la adolescencia, con el propósito de reconstruir el espacio sociocultural de un momento histórico, el del México de la segunda postguerra.

Montevideo, Uruguay, 1941. Reside en los Estados Unidos desde 1964. Doctorado en Filosofía y Letras por la Universidad de Wisconsin en 1973, es professor de literatura hispanoamericana en la Universidad de California, Davis. Ha publicado, entre otros: *Narrativa contemporánea*; *Onetti: el ritual de la impostura*; *Octavio Paz: bibliografía crítica*. Se anuncia la próxima publicación de *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifestos, proclamas y otros escritos)*.

1. Julio Ortega, «La literatura latinoamericana en la década del 80», *Revista Hiperión*, nº 5 (otoño 1980), pp. 6-11.

Una lectura apresurada de la novela corre el riesgo de soslayar la sutileza con que Pacheco entrelaza la elaboración artística y el testimonio social, de cuya confluencia deriva la eficacia estética de la narración. Corresponde, entonces, examinar la mutua complementación de dos aspectos fundamentales: la disonancia narrativa, consecuencia de la doble visión y voz del narrador, y la desmitificación irónica de valores sociales tradicionales.

Es ya un lugar común afirmar que el intento de abarcar la realidad en sus múltiples niveles, mediante gran diversidad de perspectivas y procedimientos narrativos (mutaciones del narrador, discontinuidad espacial, simultaneidad o alternancia de niveles temporales, fragmentación, etc.), distingue a la narrativa contemporánea. LBD sobresale, por el contrario, por la sencillez —la engañosa sencillez— de su construcción y lenguaje. El relato está contado por una voz narrativa que funciona simultáneamente en dos niveles distintos. La superposición de la voz de Carlos, narrador adulto que rememora su infancia y deja oír y percibir en el discurso su voz y su sensibilidad infantil—sin mediación o distancia aparente alguna—en su recurso de condensación temporal que singulariza a la novela. Lo usual es introducir el discurso ajeno en el propio manteniendo la distancia del enunciador con respecto al discurso que se entromete. En LBD se oyen, constantemente indiferenciadas, la voz del adulto que comunica la visión madura de los hechos y la voz del niño incapaz de dilucidar la situación vivida. Pacheco funde sutilmente dos órdenes temporales y dos perspectivas: la voz de Carlitos penetra el espacio textual con sus propias palabras, yuxtapuestas a las de Carlos, suscitando una contaminación de hablas de la cual emana la ironía y la riqueza lírico-sugestiva de la obra.

Carlos rememora actitudes y sucesos de la adolescencia que han dejado una marca profunda en la etapa formativa de su vida. En su discurso se intercala la voz del niño que nos transporta, sin transición, al mundo rememorado. Carlos no evoca los sucesos como recuerdo nostálgico, sino que recupera la visión ingenua del niño en su propio lenguaje infantil, sin usar, normalmente, signos tipográficos que distingan entre la narración y los diálogos actualizados. Al condensar pensamientos infantiles poblados de ecos del pasado la comunicación se hace más espontánea:

No sabía qué hacer: no probar bocado o devorarlo todo para halagarla. Si como, pensará que estoy hambriento; si no como, creerá que no me gusta lo que hizo. Mastica más despacio, no hables con la boca llena. ¿De qué podemos conversar? Por fortuna Mariana rompe el silencio. ¿Qué te parecen? Les dicen Flying Saucers: platos vo-

PREV

ladores, sándwiches asados en este aparato. Me encantan, señora, nunca había comido nada tan delicioso.²

Resuena aquí una pluralidad de voces, transcritas sin nexos verbales o cambios tipográficos. Tres planos se yuxtaponen con naturalidad: el pensamiento de Carlitos en casa de Mariana; el recuerdo de un diálogo anterior con Harry Atherton («Mastica más despacio, no hables con la boca llena»),³ montaje temporal que descubre el deseo de Carlitos de causar buena impresión; y el diálogo entre Mariana y Carlitos. Este continuo entretejido de la narración y el diálogo contribuye a darle espontaneidad al relato y a intensificar el efecto de una realidad hablada. Otro procedimiento usual es introducir la voz adulta mediante una interpolación reflexiva: «Yo no entendía nada: la guerra, cualquier guerra, me resultaba algo con lo que se hacen películas. En ella tarde o temprano ganan los buenos (¿quiénes son los buenos?)» (p. 16). Dos enunciados se yuxtaponen y complementan, funcionando en niveles narrativos distintos: uno extradiegético, el del yo-narrador que comenta lo narrado («¿quiénes son los buenos?») y otro diegético, el yo-protagonista que vivió la historia («Yo no entendía nada»). Como en *Los cachorros* de Vargas Llosa—relato que también gira en torno de la desmitificación de la formación cultural del adolescente—pero sin el virtuosismo técnico de un narrador pluridimensional, el objetivo del planteo formal es presentar simultáneamente visiones objetivas y subjetivas e incluir comentarios éticos sin romper la lógica narrativa.

El niño que vivió la historia contada y el narrador que habla de sí mismo representan dos actantes distintos. La voz del niño-protagonista revive su propio pasado y la voz del protagonista-narrador desliza, con sutileza, una mordaz crítica social. El tratamiento irónico de enunciados deriva, a menudo, observa Gérard Genette, del distanciamiento entre el observador y el observado, entre el acto de narrar y los hechos descritos.⁴ En efecto, en LBD la disonancia de voces permite un distanciamiento de los hechos que subraya la autonomía del discurso del narrador ante lo narrado; de ella proviene, precisamente, una desmitificación de mitos estatuidos por la sociedad mexicana.

La primera frase («Me acuerdo, no me acuerdo: ¿Qué año era

2. *Las batallas en el desierto*, México, Ediciones Era, 1981, p. 29. Todas las citas corresponden a esta edición.

3. En un diálogo anterior, después de ser Carlitos humillado en casa de Harry Atherton, éste le dice: «no hables con la boca llena, mastica despacio trozos pequeños» (p. 25).

4. Gérard Genette, *Narrative Discourse*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1980, p. 252.

PREV

aqué!») establece un patrón narrativo de imprecisión y asociacionismo rememorativo. El relato se abre con una invocación al pasado, centrada en experiencias formativas. La reflexión sobre el paso del tiempo le da a la narrativa (y a la poesía) de Pacheco una unidad indivisible. Con insistencia casi obsesiva hasta en 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*), elabora su obra narrativa en torno al «sentido atroz del tiempo como infinito desgaste», como ha observado él mismo acerca de su primer libro de poemas, *Los elementos de la noche*.⁵ Otro *leitmotif* de su narrativa es la presencia de situaciones de iniciación. En *El principio del placer* y, ante todo, en *El viento distante*, predomina la evocación del desolado proceso de crecer: el despertar sentimental de niños a quienes nadie toma en cuenta («El principio del placer», «Tarde de agosto»), la esterilidad de la infancia («El viento distante»), el desamparo de la orfandad («El parque hondo»), la pérdida de las ilusiones por insensibilidad de los adultos («El castillo en la aguja»), humillaciones («La reina») y rivalidades («La zarpa»), la indiferencia ante la injusticia («No entenderías»), la comunicación truncada («Aqueronte»). En sus cuentos el carácter iniciático se manifiesta principalmente a nivel individual; la dimensión histórica, las fuerzas alienantes que mueven el mundo, quedan sólo de trasfondo.

En LBD, por el contrario, la crisis adolescente se inserta en una toma de conciencia crítica del proceso sociocultural del México moderno. Carlos, un hombre de 41 años, busca las raíces del presente en su infancia; rememora sus años en la escuela primaria y, ante todo, su enamoramiento a los nueve años de la madre de su mejor amigo. Un ingenuo amor infantil desencadena la represión familiar y sirve de pretexto para reconstruir todo un periodo social. Dos órdenes entran en conflicto: el puro e inocente mundo de la infancia y el deformado y corrupto mundo de los adultos. El enfrentamiento de Carlitos con los mayores y sus normas, en un ambiente lleno de oposiciones internas, se convierte en una serie de batallas de sus emociones en el desierto moral de la sociedad mexicana del medio siglo.

Los cuatro primeros capítulos permiten ubicar lo narrado dentro de una determinada época histórica. El primero, «El mundo antiguo», reconstruye el marco ambiental y sitúa el relato en un pasado remoto por lo irreconocible, cuando «aún quedaban ríos» en la ciudad de México y aún «se veían las montañas» (p. 10) que la rodean. La intrahistoria se establece mediante hechos externos al protagonista: lugares que desen-

5. *Los narradores ante el público*, México, Joaquín Mortiz, 1966, p. 253.

cadenan la nostalgia (la colonia Roma), manifestaciones de la cultura popular (programas de radio, películas, historietas, el recurrente bolero «Obsesión»), marcas de artículos de consumo desaparecidos (automóviles, cigarrillos, refrescos), desastres naturales y enfermedades sociales (inundaciones, poliomelitis, fiebre aftosa), correspondientes a la situación político-social durante el periodo presidencial de Miguel Alemán (1946-1952). El segundo capítulo «Los desastres de la guerra», precisa aún más el momento histórico. La segunda guerra mundial recién terminada y la guerra árabe-israelí repercuten en una serie de enfrentamientos en el colegio que, a su vez, reflejan la división en grupos raciales y de clase dentro de la sociedad mexicana. El desprecio al «indio» Rosales y a Toru, niño crecido en un campo de concentración para japoneses, y los juegos de niños («las batallas en el desierto»), revelan el impacto de las tensiones internacionales en la vida infantil («acababa de establecerse Israel [1948] y había guerra contra la liga Árabe». p. 13); los juegos en dos bandos, de árabes y judíos, enseñan a los niños que el odio prevalece y que el mundo en que serán hombres, «un sitio de paz, un lugar sin crímenes y sin infamia» (p. 13), sólo existe en la mente del maestro Mondragón. Los dos capítulos siguientes se centran en la situación social y cultural: la transformación de la economía mexicana y de la cultura popular (deportes, comidas) bajo la influencia norteamericana, la indiferencia con que se acepta la corrupción del gobierno, el enriquecimiento sin límites de algunos (la familia de Harry Atherton) y la miseria de los sectores marginados (la familia de Rosales).

Pacheco practica el arte de la reticencia y de la omisión, reduce los medios expresivos a lo indispensable. El narrador no describe directamente los hechos, no documenta ni reflexiona, sino que va aludiendo elípticamente al trasfondo sociocultural (valores, hábitos, actitudes, lenguaje) para sugerir, por inferencia, las causas de la decadencia de un modo de vida. El enfrentamiento entre el niño y los adultos va descubriendo la intransigencia y turbiedad de las relaciones humanas en sincronía con el derrumbe social del país.

El enamoramiento de Carlitos de Mariana, motivo generador del relato, promueve el enjuiciamiento del papel de la sociedad en la (de)formación de un niño. La desmitificación actúa sobre todos los órdenes: familiar, social, político, religioso e intelectual. El enajenamiento de Carlitos, consecuencia de la desilusión amorosa y de la transgresión de leyes morales inflexibles, se desarrolla como corolario de las rígidas fuerzas sociales que lo van atrapando. Crecen en él deseos de vivir sin violencia ni infamias, pobreza o injusticia, pero termina aceptando los signos de prestigio de una sociedad alienada por falsos valores conformistas y

materialistas: jugar al tenis en el Junior Club, «dinero de sobra», dos automóviles en la familia, estudiar en los Estados Unidos.

Pacheco recurre a la modalidad de la ironía a fin de desmitificar actitudes y modos de comportamiento establecidos. El proceso desacralizador se centra en la familia, núcleo que se considera tradicionalmente portador de valores positivos: estabilidad, compasión y amparo.⁶ En LBD la vida familiar está regida por una feroz desvalorización: prejuicios, incomunicación y ausencia de vínculos afectivos dominan las relaciones familiares. Los padres de Carlitos se juzgan defensores de las «buenas costumbres», de la justicia e integridad, dan siempre una dimensión moral a sus palabras. Después de una pelea en la que Carlitos llama «indio» y «pelado» a un compañero de escuela, recuerda la amonestación consabida: «Gracias a la pelea mi padre me enseñó a no despreciar. [...] Mi padre dijo que en México todos éramos indios aun sin saberlo ni quererlo, y si los indios no fueran al mismo tiempo los pobres nadie usaría esa palabra a modo de insulto. [...] Mi padre señaló que nadie tiene la culpa de estar en la miseria...» (p. 24). Como veremos más adelante, el padre postula patrones de conducta vacíos de contenido, falsedad típica de quien sin querer representa a una sociedad prejuiciada y corrupta con la que no se identifica. Carlos en su madurez reconoce: «todos somos hipócritas, no podemos vernos ni juzgarnos como vemos y juzgamos a los demás» (pp. 41-2). La madre de Carlitos, descendiente de «una de las mejores familias de Guadalajara [...] Hombres honrados y trabajadores. Mujeres devotas, esposas abnegadas, madres ejemplares» (p. 49), se empeña en salvaguardar su supuesta posición social y moral; por ello repudia la «escuela de pelados» a la que asiste Carlitos, inadecuada para gente de su «clase». Rechaza, asimismo, a los amigos de su hijo; a Jim por ser hijo de una «cuálquiera», «una mujer pública», amante de uno de los miembros del gobierno; a «Jorge por ser hijo de un general que combatió a los cristeros; Arturo por venir de una pareja divorciada y estar a cargo de una tía que cobraba por echar las cartas; Alberto porque su madre trabaja en una agencia de viajes» (p. 17). En un nivel textual, la ironía deriva del desacuerdo entre la verdad familiar y las convenciones que impone la sociedad. La familia de Carlitos es, en realidad, «puritito mediopelo, típica familia venida a menos de la colonia Roma: la esencial clase media mexicana» (p. 48). A pesar de sus desplantes verbales, la madre acepta sin indignación la doble vida de su

6. Sobre la desmitificación irónica de la familia en «Tarde de agosto», véase Yvette Jiménez de Báez, Diana Morán y Edith Negrín, *La narrativa de José Emilio Pacheco*, México, El Colegio de México, 1979, pp. 44-58.

marido, quien lleva años manteniendo a una amante y dos hijas ilegítimas, y, además, se beneficia de contabilidad secreta en su fábrica de jabones.

En un nivel intertextual se revela una correspondencia más profunda entre LBD y otros relatos de Pacheco, cuya problemática común puede pasar inadvertida. En Jorge, Arturo y Alberto se reconoce, respectivamente, a personajes de «El principio del placer», «El parque hondo» y «Tarde de agosto». Una tendencia dominante de la producción tanto lírica como narrativa de Pacheco es la de mantener un diálogo con textos anteriores, propios y ajenos, que en algunas obras funcionan como subtexto (por ejemplo, en *Islas a la deriva* y *Morirás lejos* la intertextualidad es un factor estructural decisivo), y en otras sólo sirven de trasfondo temático. Dentro de la aparente sencillez de LBD hay una trama de alusiones oblicuas a otros textos, resultado de un consciente esfuerzo de proyectarse en otras historias en las cuales se desarrolla una situación parecida, asociada al desolado proceso de crecer. La conjunción de relatos preexistentes y de personajes diseminados en un nuevo contexto remite a un referente plural e intratextual que enriquece el nuevo discurso. El contraste entre la inocencia infantil y la hipocresía adulta de relatos anteriores recurre en LBD, matizado de penetrante ironía.

La desmitificación del modelo familiar se revela, asimismo, en la acelerada degradación de todos los miembros de la familia. La madre de Carlitos cumple como una autómata con los quehaceres domésticos, sometida abnegadamente a un orden inalterable; el padre incide en la corrupción e inmoralidad que repudia en otros; la hermana Isabel aparece deslumbrada por un borracho que había sido un famoso actor infantil, por representar «su única posibilidad de besar a un artista de cine» (p. 53); el hermano Héctor viola a las sirvientas, tiene enfermedades venéreas, se droga y participa en peleas callejeras. Los modelos de «amor» que conoce Carlitos—el padre con su amante, Héctor con las sirvientas, Isabel con el borracho—son tolerados por la sociedad por no desequilibrar el orden familiar. La ironía trágica de la novela es que el amor puro e ingenuo de Carlitos es destruido por la rigidez de sus padres y la intransigencia de la sociedad. La única persona que comprende su dilema y no le juzga es la juzgada, Mariana, repudiada por inmoral, por ser la amante de un político corrupto, «amigo íntimo» de Miguel Alemán, quien termina suicidándose, víctima de la hipocresía. Pero la ironía final es que el amor de Carlitos persiste, incurable: «el amor es una enfermedad en un mundo en que lo único natural es el odio» (p. 56).

Paralelamente al proceso desmitificador de los lazos familiares se

PREV

desarrolla una crítica de las instituciones y mitos de la sociedad, proceso motivado por el desajuste entre la sensibilidad de un niño y la desquiciada reacción familiar. Cuando Carlitos se enamora de Mariana se le declara perverso y anormal, se le condena como si hubiera cometido un crimen, se le hace confesar ante un sacerdote y examinar por un siquiatra, como si el amor fuera pecado y, a la vez, enfermedad mental. Padres, maestro, cura y siquiatra le enjuician sin comprender, le juzgan como adulto, por leyes en las que no caben sus actos. Los padres intentan curar la «locura» de Carlitos con la «cordura» de la religión y la siquiatría, terapias que cobran un cariz distorsionador, puesto que tanto una como otra están sometidas a la desvalorización general de instituciones y códigos que con el progreso social se han vuelto cada vez más inflexibles, prejuiciados y corruptos. El encuentro con el padre Ferrán se narra con morbosidad caricaturesca:

En voz baja y un poco acezante el padre Ferrán me preguntó detalles: ¿Estaba desnuda? ¿Había un hombre en la casa? ¿Crees que antes de abrirte la puerta cometió un acto sucio? Y luego: ¿Has tenido malos tactos? ¿Has provocado derrame? No sé que es eso, padre. Me dio una explicación muy amplia. Luego se arrepintió, cayó en cuenta de 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 principio de este mundo y nos tiende trampas, nos presenta ocasiones para desviarnos del amor a Dios y obligarnos a pecar: una espina más en la corona que hace sufrir a Nuestro Señor Jesucristo (pp. 43-4).

El resultado de la confesión es el opuesto al anticipado: lo que debió ser un acto purificador resulta ser un sermón prefabricado y una involuntaria guía práctica para la masturbación. Esta escena se complementa con otra, no menos estéril y ridícula: la visita al consultorio siquiátrico, en la que quienes examinan a Carlitos ni siquiera coinciden: uno ve su problema como edípico, propio de niño sobreprotegido; otro cree, por el contrario, que padece de abandono y sentimientos de inferioridad. El absurdo de la situación pone de manifiesto el fracaso de la comunicación humana y cuestiona la eficacia social de instituciones mitificadas.

La ironía verbal requiere el enfrentamiento de texto y contexto. En LBD el procedimiento esencial es muy simple: consiste en decir algo seriamente sin tener intención seria, la forma más común de ironía.⁷ La

7. Søren Kierkegaard, *The Concept of Irony*, 1st ed. de 1841; New York, Harper and Row, 1966, p. 265.

PREV

afirmación textual, aparentemente objetiva, es negada por el contexto en el que se inserta: «Si no le hubieran hecho fraude a mi general Henríquez Guzmán, México estaría tan bien ahora como Argentina con el general Perón» (p. 23). Este recurso se usa reiteradamente para deformar las aspiraciones de toda una clase social mexicana. Baste sólo un ejemplo más:

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 ibamos a lograrlo—un porvenir de plenitud y bienestar universales. Ciudades limpias, sin injusticia, sin pobres, sin violencia, sin congestiones, sin basura. Para cada familia una casa ultramoderna y aerodinámica (palabras de la época). A nadie le faltaría nada. Las máquinas harían todo el trabajo. Calles repletas de árboles y fuentes, cruzadas por vehículos sin humo ni estruendo ni posibilidades de colisiones. El paraíso en la tierra. La utopía al fin conquistada (p. 11).

El contrasentido surge, obviamente, de que el «impensable 1980» ya había transcurrido cuando se publica la novela; el paraíso terrenal, utopía inalcanzable, sirve sólo para sostener ilusiones y evadirse de la dolorosa verdad de lo circundante.

Con admirable economía verbal Pacheco mantiene de trasfondo alusiones a la situación política de México. En su brevedad,⁸ la novela esboza una vasta serie de implicaciones sociales y éticas, evitando la caída en las descripciones documentales y sociologistas. El propósito es desacralizar mitos históricos: hay referencias oblicuas a la Revolución de 1910 y a la represión e injusticia en la guerra cristera (1925-1930), y menciones directas a las falsas promesas de progreso y bienestar del Presidente Alemán (1946-1952). Se acumulan, asimismo, alusiones a la vertiginosa transformación de una ciudad que pierde su identidad y al proceso de transculturación que comienza a corroer el sistema de vida mexicano: anglicismos de léxico, menoscenso por los hábitos autóctonos («hay que blanquear el gusto de los mexicanos» p. 12) y referencias a la colonización económica con que el consumismo norteamericano transforma definitivamente al país.

La sociedad va imponiendo sus prejuicios, pervirtiendo y deforman-

8. LBD tiene apenas 68 páginas, con generosos espacios en blanco y tipografía de un tamaño mayor al usual. Se publicó primero como cuento en *Sábado*, suplemento de *Uno Més Uno*, nº 135 (7 junio 1980), pp. 2-6.

do la inocencia infantil. En el último capítulo, Carlos recuerda el encuentro con Rosales, su antiguo compañero de colegio, convertido en un humilde vendedor ambulante de chicles. El auge económico de la familia de Carlitos (el padre había sido nombrado gerente general de una empresa norteamericana de detergentes) contribuye a su progresiva insensibilidad. Carlitos ha aprendido las reglas del juego adulto y consciente de ello, presenta ya una máscara de hipocresía. El contrapunto y la disonancia entre lo que dice (frases hechas, clichés verbales) y lo que piensa se establece mediante intercalaciones parentéticas, cuyo efecto es confirmar que él también ha asumido una vida falsa:

Rosales, por favor, no tengas pena. Está muy bien que trabajas (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 su Clínica de Almas). Mira, ven, te invito 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). [...] No, Carlitos, mejor invítame una torta, si eres tan amable. No me he desayunado. Me muero de hambre. Oye ¿no me tienes coraje por nuestros pleitos? Qué va, Rosales, los pleitos ya qué importan (yo el generoso, capaz de perdonar porque se ha vuelto invulnerable) (p. 59).

Carlitos se ha vuelto invulnerable por su nueva situación económica, pero más aún por la insensibilidad que su retórica descubre, inculcada por los adultos como parte de su ideología para transformarle en un ser de satisfecha mediocridad, semejante a los modelos familiares que ahora imita servilmente.

Como anotamos al comienzo, LBD sorprende por la sencillez de su estructura y de su lenguaje. Pero esta sencillez es aparente, engañosa: el relato se presenta como novela de formación, esencialmente social y autobiográfica, pero en el final los caminos del recuerdo y de la imaginación se entrecruzan. La novela parece mantener el carácter de rescate de una época (lo familiar, lo social, lo político); el recuerdo establece una continuidad con el presente y da autenticidad vivencial a la historia. Sin embargo, si se lee con mayor detenimiento se advierte en el último capítulo, una sutil e inesperada modificación de la relación del narrador con lo narrado. A partir de este momento se resquebraja la verosimilitud que cuidadosamente venía construyéndose: se rompe la ilusión autobiográfica y se cuestiona la veracidad de la historia narrada. Al final Carlos renuncia al recuerdo como vehículo de la escritura y se instala definitivamente en el presente.

mente en el terreno de la imaginación, poniendo en duda la existencia de Mariana. Repentinamente la evocación precisa se vuelve conjetura. Rosales le cuenta a Carlitos varias versiones plausibles de la muerte de Mariana: «Se tomó un frasco de Membutal o se abrió las venas con una hoja de rasurar o se pegó un tiro o hizo todo esto junto» (p. 62). De aquí en adelante se cuestionan las «verdades» que sustentan el texto y se pasa, sutilmente, de la historia social a la invención de una realidad, acentuándose el proceso de construcción verbal. Carlitos busca afanosamente a Mariana, pero no quedan huellas de ella; no hubo noticia de su muerte en los periódicos y los nuevos inquilinos del apartamento donde vivía no la conocen; el portero del edificio era otro y nadie recuerda a Don Sindulfo, el anterior; alguien que vive allí desde 1939 le asegura que «nunca había vivido aquí ninguna señora Mariana» (p. 66) e insinúa que ella sólo existe en la imaginación de Carlitos («cosas que te imaginas, niño» p. 67). Al cuestionarse la veracidad de la historia narrada lo imaginario se independiza y consolida, absorbiendo y relativizando la realidad empírica. Se plantea, de hecho, un problema fundamental de la literatura: crear la ilusión de que nada existe fuera de la realidad verbal, construir un mundo válido por su carácter ficticio que se impone por su verosimilitud de experiencia vivida.

El penúltimo párrafo de la novela nos instala nuevamente en el comienzo; recurre el sintagma que abre el relato, levemente modificado, creándose un marco autorreferencial y envolvente: «Me acuerdo, no me acuerdo ni siquiera del año. Sólo estas ráfagas, estos destellos que vuelven con todo y las palabras exactas» (p. 67). La destreza con que Pacheco fija «ráfagas» y «destellos» del pasado que pervive, emociones y conflictos de la adolescencia, testimonia su interés en dar una imagen cotidiana e inmediata, en ser estrictamente fiel a vivencias esenciales del crecer, con las que todo lector puede identificarse. Las palabras casi finales de la novela, espléndidas en su intensidad lírica, resumen la evocación dolorosa del pasado: «Demolieron la escuela, demolieron el edificio de Mariana, demolieron mi casa, demolieron la colonia Roma. Se acabó esa ciudad. Terminó aquel país. No hay memoria del México de aquellos años. Y a nadie le importa: de ese horror quién puede tener nostalgia» (pp. 67-8). Protagonista y narrador terminan fundiéndose en un mismo e imposible deseo de olvidar y de retornar a la inocencia.

LBD responde, en síntesis, a la urgencia de desenmascarar la falsedad e hipocresía que marca la etapa formativa del niño y que el adulto sobrelleva para siempre. La historia, aparentemente trivial, queda fuertemente coloreada por la voluntad de desmitificar la infancia como edad dorada y de enjuiciar un orden establecido: el de la burguesía mexicana y

sus valores, cuyas insidiosas normas morales e ideológicas distorsionan la formación del adolescente, transformándolo en un adulto que termina aceptando compromisos que desvirtúan la dignidad del amor y pervierten su conducta social.

REVISTA IBEROAMERICANA

Vol. LI

Julio-Diciembre 1984

Núms. 128-129

ARMANDO ROMERO: Nota preliminar.

ESTUDIOS

FERNANDO CHARRY LARA: Los poetas de «Los Nuevos»; JAIME GARCIA MAFFLA: El movimiento poético de «Piedra y Cielo»; ARMANDO ROMERO: Los poetas de «Mito»; DARIO JARAMILLO AGUDELO: La poesía nadaísta; MARIA MERCEDES CARRANZA: Poesía post-nadaísta; HELENA ARAUJO: Algunas post-nadaísta; RAFAEL GUTIERREZ GIRARDOT: Poesía y «crítica» literaria en Fernando Charry Lara; UMBERTO VALVERDE: La nueva respuesta de la literatura colombiana; RAFAEL HUMBERTO MORENO-DURAN: Fragmentos de «La augusta sílaba»; EDUARDO PACHON PADILLA: El nuevo cuento colombiano.

HOMENAJE A GABRIEL GARCIA MARQUEZ

JACQUES GILARD: El grupo de Barranquilla; ROSALBA CAMPRA: Las técnicas del sentido en los cuentos de Gabriel García Márquez; ALFONSO DE TORO: Estructura narrativa y temporal en «Cien años de soledad»; ROBERTO PAOLI: Carnavalesco y tiempo cíclico en «Cien años de soledad»; MICHAEL PALENCE-ROTH: El círculo hermenéutico en «El otoño del Patriarca»; MARTHA L. CANFIELD: El patriarca de García Márquez: padre, poeta y tirano; ANTONIO BENITEZ ROJO e HILDA O. BENITEZ: Eréndira liberada: la subversión del mito del macho occidental; MYRNA SOLOTOREVSKY: «Crónica de una muerte anunciada», la escritura de un texto irreverente.

Suscripciones y ventas: Cecilia Rodríguez Javonovich
Canje: Lillian Seddon Lozano

Dirección: 1312 C. L., University of Pittsburgh, Pittsburgh, PA 15260. U. S. A.