



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



Fac. Filosofía
y letras

P O S G R A D O

**Poética histórica en *Las batallas en el desierto*
de José Emilio Pacheco.**

T E S I S

que para obtener el título de Maestra en **Letras-Literatura
Iberoamericana.**

p r e s e n t a:

Yolanda González López.

Asesora de tesis:

Dra. Marcela Leticia Palma Basualdo.

2 0 0 9



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A G R A D E Z C O

A mis hijos, su amor.

A mi asesora de tesis Dra. Marcela Leticia Palma Basualdo por su
orientación, paciencia y comprensión.

A mis profesores Eduardo Casar González, Javier Cuétara Priede, Anamari
Gomís Iniesta y Margarita Palacios Sierra su atención, observaciones y
precisiones a este trabajo.

Al profesor José Antonio Muciño Ruiz por sus clases en el seminario de
crítica literaria.

Í n d i c e

	Página
Introducción.	4
Capítulo I. Poética histórica. Del discurso monológico al dialógico.	9
a) La poética histórica en la novela.	14
b) Discurso dialógico: histórico-irónico e histórico- paródico.	26
c) Discurso dialógico y el cronotopo artístico lite- rario.	29
Capítulo II. <i>Las batallas en el desierto</i> . Discurso dialógico histórico. Parodia e ironía	46
a) Varias tipos de novela en una.	48
b) Parodia e ironía en <i>Las batallas en el desierto</i>	58
Capítulo III. <i>Las batallas en el desierto</i> . Inversión histórica y mito.	69
a) La parodia, el cronotopo y la Edad Media en <i>Las batallas en el desierto</i>	72
b) El mito de la Diosa Madre en <i>Las batallas en el desierto</i>	84
C o n c l u s i o n e s	112
Bibliografía	117

I N T R O D U C C I Ó N

Las batallas en el desierto tiene como epígrafe: “El pasado es un lugar extraño. Ellos hacen allí las cosas de manera diferente”¹ que corresponde al inicio de la novela *The Go Between* de Leslie Poles Hartley. En la novela de José Emilio Pacheco, como en la de Hartley, el héroe-narrador recuerda su niñez, su despertar a la sexualidad y el enamoramiento que experimenta hacia una mujer mucho mayor que él. La prosa artística de ambas obras se fundamenta en la proyección simbólica de lo femenino por medio de un uso del tiempo, en forma diferente, en cada una.

En *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco Berny² un adulto evoca el impacto que le ocasiona recordar su niñez enfrentada con el mundo adulto. Especialmente, recuerda dos episodios importantes en su vida: el primero, cuando iba a una escuela de la colonia Roma y jugaba guerritas (batallas) en el desierto; que era un patio de tezontle rojo en el que él y sus compañeros se dividían en dos bandos contrarios: los árabes y los israelíes. Tiempo en que, Carlitos, el héroe niño, se enamora de la mamá de su amiguito Jim, mujer joven y hermosa, pero que podría ser su madre.

El otro episodio sucede cuando lo cambian de la escuela con patio de tezontle, a otra de mayor clase social. Gracias a que a su padre le dan el puesto de gerente de una compañía trasnacional; después que quedó arruinado por las compañías extranjeras que introdujeron detergentes en el mercado y, mismas, a las que vende su fábrica de jabones.

¹“*The past is a foreign country. The do things differently there.*” L. P. Hartley. London, Hamish Hamilton, 1972 p. 9

² José Emilio Pacheco Berny es un autor atento a los diversos aspectos de la cultura en México. Sus primeros cuentos “La sangre de medusa” y “La noche del inmortal” fueron publicados por Juan José Arreola en *Cuadernos del Unicornio* en 1958. En 1963 publica *El viento distante*. En 1967 publica *Morirás lejos*, novela con la que gana el premio Magda Donato en ese año; un premio entre los muchos que ha obtenido. En 1972 publica el conjunto de relatos reunidos con el nombre de *El principio del placer*. Hasta la fecha la novela mencionada y *Las batallas en el desierto* son las dos únicas que se le conocen en el género.

En el primer episodio el héroe evoca los programas de radio que, entonces, escuchaba; los *comics* e historietas leídos; así como las películas de aventuras o dibujos animados que veía y llenaban su imaginación. En esa etapa, él, Carlitos, observaba a su hermano adolescente que asistía a la universidad, sin estudiar. En el segundo, recuerda la metamorfosis que experimenta su familia al pasar de la clase media –que coincide con su niñez– a la clase alta de su etapa adolescente y adulta.

En el cruce de esos dos tiempos del pasado ocurre que se da cuenta de los aspectos más miserables de la realidad como son aquéllos en los que la sociedad condena a quienes percibe seres diferentes como él, que reconoce estar enamorado de una mujer mayor. Igualmente, el personaje, también descubre que esta mujer –que podría ser su mamá por la edad– era como un ángel de ternura, pero también, amante de un político que había saqueado al país. Esto lo recuerda, también, desde el tiempo en que se realiza la retrospectiva cuando el héroe tiene, ya, cuarenta y cuatro años de edad, aproximadamente³.

En *Las batallas en el desierto*,⁴ las dimensiones del tiempo pasado, presente y futuro se superponen en las palabras del protagonista, quien busca irresolublemente dentro de su país y el mundo un sentido a los hechos. La parodia une su historia individual con la de su país y la del mundo. El cronotopo literario permite un rastreo que lleva a la historia de la prosa artística, así como a la historia de México y del mundo, esto es a la historia en la literatura. Allí, en tal proceso paródico, en algún momento, los participantes nos percatamos de que esa búsqueda también es nuestra. Esto es, la forma artística de la novela impulsa a los participantes a investigar en la historia de su propia vida, cómo se da la historia de su país y la del mundo.

³ Si se considera la primera edición de *Las batallas en el desierto*, publicada en 1981. La segunda edición es de 1999 que separa al narrador de la edad de Mariana por 62 años.

⁴ A diferencia de la novela del epígrafe *The Go Between*, en donde el pasado y el presente se funden y aquél (el pasado) regresa para recordar al protagonista que él fue testigo de la

Una de las consecuencias de esa estilización del tiempo en la historia contada en *Las batallas en el desierto* es la autoconciencia extrema propuesta, por medio de la que nos percatamos que se vive día a día –consciente o inconscientemente– como una consecuencia de los hechos pasados y, por ello, la proyección al futuro causa incertidumbre y tensión, pues en la novela apenas si se sugiere un deber que aún no se realiza.

El peso histórico social de la inconsciencia o *anima* humana es denso y provoca desazón. Afortunadamente tenemos el consuelo del espacio artístico lúdico-humorístico-popular que lo aligera con su palabra –en esta novela– infantil y juvenil, colectiva. Pues, en la actualidad, –en esta transición del siglo XX al XXI– las personas pasan las mayores pruebas de reflexión, frente a la conciencia de cómo hemos permanecido en la existencia como especie. Igualmente; se autocuestiona y también se soporta con la risa amplia o disminuida, risa popular, más que privada; el conocimiento de qué tan reducida está la conciencia del horizonte de los orígenes como grupo humano y como especie en el mundo. En fin, autoconciencia, al percatarnos de la inmensa dependencia hacia un país como los Estados Unidos, confundido en los orígenes múltiples de sus inmigrantes y posiblemente por ello tiene como principal meta el poderío económico.

Por la dificultad de interpretar lo más exactamente posible una novela como *Las batallas en el desierto*, escrita en el casi final del siglo XX, se consideró adecuado estudiarla con la orientación de los trabajos de investigación sobre la *Teoría y estética de la novela* de Mijail Bajtín, que permiten ver el nexo con los estudios mítico-simbólicos psíquicos de la filosofía e historia.

pasión entre la hermana de su amigo –de la que se enamora– y su amante, a los que sirve de mensajero.

Este trabajo se divide en tres capítulos. El primero, plantea la estructura metodológica que ha guiado la investigación y el proceso de búsqueda a que invita la novela de José Emilio Pacheco. A su vez, este capítulo se divide en tres partes: la primera contiene la presentación del proceso de evolución de la teoría poético-lingüística a la poética histórica valorativa ético-estética, cuya expresión eficaz está en la narrativa artística. La segunda es el estudio del proceso lingüístico en el paso del monologismo al dialogismo en la historia humana y cómo en tal proceso se presenta como elemento recurrente, en el tiempo y el espacio, la parodia. En la tercera parte, se describe cómo el dialogismo posibilita la historia de la novela y la historia en la novela, de manera que, en ésta última, surge el cronotopo artístico-literario con su “inversión histórica” que ofrece una posible explicación del mito. En esta última parte se presenta un recorrido por la cultura popular – con un espacio, no tan exhaustivo como se quisiera– desde la literatura de la Edad Media hasta la época actual.

El segundo capítulo es el desarrollo de las diversas posibilidades de la parodia de la novela como elemento estético-dialógico y cronotópico, el cual permite, por medio del lenguaje literario, poder asomarse a las diversas épocas de la humanidad. El dialogismo permite asomarnos a la historia y la historia en la literatura, pues allí se presenta apenas un esbozo de las diversas posibilidades de interacción de la novela.

El tercer capítulo presenta propiamente la interpretación simbólica y mítica posible de la novela, con el cronotopo como inversión histórica y los estudios sobre el inconsciente colectivo como orientadores, que tienen que ver con los orígenes, pero también con la actualidad. Esto es, descubrimos que las personas están arraigadas a sus orígenes y que éstos surgen a cada momento en su presente. Según lo cual el presente es tan misterioso como el pasado.

Por el requerimiento urgente de la ampliación de los horizontes culturales de quienes conformamos una sociedad como la mexicana⁵ o hasta por exigencias editoriales *Las batallas en el desierto* aparenta ser una novela de fácil lectura. Ello conlleva el riesgo de no ser comprendida y la novela ha transitado ese reto. El espacio de novela corta, no impide transitar por la complejidad de la forma imbricada, condensada y de superposición de lenguajes que observamos por medio de la singular estilización paródica.

José Emilio Pacheco empieza muy joven su tarea literaria. Se le ubica dentro del grupo de escritores formados con maestros como los contemporáneos, entre ellos Salvador Novo. Además, también, con otros, sin grupo, como Juan José Arreola o Juan Rulfo, para citar solo a sus maestros en el país. Fuera de éste, están, Eliot, Borges, Yeats, Tennessee Williams, entre muchos otros.

Las batallas en el desierto es un texto publicado por primera vez en 1981 y desde el principio se recibió como un texto determinante para la lectura del discurso político-histórico del proceso social y económico de la sociedad mexicana, aunque no ajeno a la realidad del mundo en general, ya que también alude a la enorme incidencia que significó la Segunda Guerra Mundial y lo que sigue significando el conflicto palestino-israelí. Esto es, tres discursos históricos dialogando y buscando respuestas en el horizonte mundial de la humanidad. Todo ello en una historia infantil de enamoramiento con autoconciencia, que utiliza la parodia, las casi infinitas posibilidades de la palabra refractada, diálogo oculto, confusión con matiz de polémica interna, etc. que la novela condensa e irradia en múltiples discursos a los que se debe acudir para su comprensión; compromiso al que está obligado, por lo menos, cualquier lector profesional de este país.

⁵ El bajo índices de lectura en México es una de las dificultades que enfrenta cualquier escritor de novela y poesía en este país. José Emilio Pacheco sabe que dentro de su tarea como escritor de poesía y de narración educativa de desarrollo está el involucramiento del lector.

C a p í t u l o I

Poética histórica. Del discurso monológico al dialógico.

La *Poética* de Aristóteles dio inicio a la ciencia del arte literario en el siglo IV a. de C.; no obstante, culturas anteriores a la griega comenzaron la reflexión sobre la literatura. En la Edad Media (siglos V al XV), los estudios –en este sentido– se inclinaron hacia el *Arte Poética* de Horacio y en los siglos XV y XVI, en el renacimiento italiano, resurge la *Poética* aristotélica que, en adelante, será referencia obligada.

En los siglos XVII y XVIII en la Ilustración, Nicolás Boileau (1636-1711) escribe su *Arte poética*, en 1674, que toma de modelo, como en el Medioevo, el *Ars poética* de Horacio. En el siglo XVIII los alemanes Gotthold Ephraim Lessing⁶ (1729-1781) y Johann Gottfried von Herder⁷ (1744-1803) escriben obras de crítica literaria e historia de la lengua y filosofía, por el interés de análisis histórico de la época. Después, en el siglo XIX, con Edgar Allan Poe y los simbolistas comienza la especial atención histórica-cultural y formal de la creación poética.

El principio del siglo XX se caracterizó por la búsqueda empeñosa para dar lugar a la literatura y a los estudios literarios entre las ciencias del conocimiento, pues antes no se les tomaba con la seriedad que sí se le daba a las ciencias exactas. Las investigaciones del Círculo Lingüístico de Praga, que resultaron en el formalismo y estructuralismo, ampliaron las perspectivas de los estudios y teorías anteriores. Sin embargo, el círculo de la escuela de Tartu rebatió y encaminó tales investigaciones reorientándolas hacia la Poética histórica.

⁶ Su obra está en 30 volúmenes con el nombre de *Samtliche Schriften (Todas las escrituras)*

⁷ Escribe *Ensayos sobre el origen de la lengua e Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*.

En el primer capítulo de *Teoría y estética de la novela*⁸ en la edición española y *Problemas literarios y estéticos* en la edición cubana⁹, se rebate la “estética material”¹⁰, puramente lingüística del formalismo y estructuralismo, y se ofrece la sistematización fundamentada, desde la filosofía estética general, que demuestra que la literatura es una actividad humana “necesaria e imprescindible”, integrante del arte en general y, por tanto, área de la cultura que interacciona, respondiendo, cuestionando y dialogando con las otras áreas del conocimiento de la propia cultura: ya sean ciencias exactas o humanísticas.

El primer capítulo de la obra mencionada expone tres aspectos estéticos fundamentales: en primer lugar, define a la estética material como incapaz de explicar a la literatura, en su totalidad, dentro del universo de la cultura. En segundo lugar, se caracteriza el contenido de la obra de arte como portador de “esa realidad del conocimiento y de la acción ética”¹¹. Y en tercero, se precisa el aspecto de la forma artística que no se concibe sin el contenido, puesto que éste necesita de aquélla para conformarse.

“La forma artística-creadora da forma definitiva, en primer lugar, al hombre total, y luego al mundo –pero sólo como mundo del hombre–, bien humanizándolo directamente, bien espiritualmente en una relación valorativa tan directa con el hombre, que pierde ante él su autonomía valorativa, convirtiéndose tan sólo en un elemento valorativo de la vida humana. Como consecuencia la actitud de la forma con respecto al contenido en la unidad del objeto estético, tiene un carácter personal específico, es el resultado de la acción e interacción del creador con el contenido.”¹²

⁸ Bajtín, Mijail M., *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989 p. 37.

⁹ De este segundo texto (Ciudad de la Habana, Ed. Arte y Literatura, 1986) elijo el término de “inversión histórica” en lugar de hipérbaton histórico de la traducción española.

¹⁰ Bajtín llama “estética material” a aquella que no toma en cuenta el contenido de la obra artística; tal es el caso de la estética estudiada por el formalismo ruso y el estructuralismo.

¹¹ Bajtín, Mijail M., “El problema del contenido, el material y la forma en la creación artística” en *Teoría y estética de la novela*. p. 37.

¹² *Idem*. p. 75.

Esto es, que si bien la forma nos seduce y fascina, ello no es razón para descartar el contenido del mundo, expresado por el sujeto, quien la evoca, da origen y conforma, como se verá adelante.

En relación a los tres puntos citados antes del primer capítulo (de *Teoría y estética de la novela*), del primero se desprenden cinco argumentaciones que demuestran la inconsistencia de la estética material: **inexistencia del elemento valorativo, confusión de elementos, imposibilidad de una definición de novela, exclusión del contenido e imprecisión de los elementos de la cultura.**

- a) En primer lugar, toda obra artística, por su contenido político, social, económico y moral— nos encamina necesariamente al **elemento valorativo**; la estética material no puede fundamentarlo pues carece de tal elemento.
- b) En segundo lugar, se presenta confusión entre los elementos al no precisar la diferencia entre formas arquitectónicas y formas composicionales, entre forma y contenido, entre proceso cognitivo y fenómeno estético, porque lo cognitivo se relaciona con la materia estudiada por la ciencia, mientras que lo estético va más allá de lo puramente cognitivo, va a lo ético. Por esto, los juicios resultantes eran forzados e incompletos.
- c) En tercer lugar, es indispensable dar una **definición precisa de novela**, lo que no era posible, debido a la confusión de elementos en el formalismo y estructuralismo. Las definiciones de novela, desde la poética histórica, sí incluyen, en forma precisa y organizada, todos los elementos que conforman tal definición: he aquí una: “forma puramente compositiva de organización de las masas verbales. A través de ella se realiza en el objeto

estético la forma arquitectónica de acabamiento artístico de un acontecimiento histórico social.”¹³

- d) En cuarto lugar, al no diferenciar con exactitud la forma arquitectónica de la forma composicional, ni precisar las diferencias entre forma y contenido –así como sus relaciones–, no se explica que la forma es correlativa al contenido y éste, a aquélla; de tal manera que se **excluye al contenido** que conlleva conocimiento del elemento ético-estético y, por tanto, no se puede “dar una visión fuera del arte”¹⁴ ni “de la contemplación estética de la naturaleza, de los aspectos estéticos del mito, de la concepción del mundo y, finalmente, de todo lo que es esteticismo: es decir, la transferencia no justificada de las formas estéticas al dominio del acto ético(personal, político, social) y al dominio del conocimiento.”¹⁵
- e) En quinto lugar, finalmente, la estética material, puesto que no estaba conectada con la estética sistemática en general, no podía dar su lugar a la **literatura dentro del ámbito de la cultura**. Ni podía fundamentar la historia del arte, ni su interdependencia con la filosofía general que la une con el universo cultural.

En segundo lugar, se fundamenta el contenido de la obra estética, como contenido de la forma artística, es decir, que tal contenido es inherente a la forma arquitectónica. Se explica por qué la estética material, puramente lingüística negaba el contenido y por tanto, carecía de una explicación histórica. La poética histórica, subsana la carencia de la poética anterior que era solamente lingüística.

¹³ *Idem.* p. 25.

¹⁴ Bajtín, Mijail, M. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación.* p.27

¹⁵ *Idem.* 27 y 28.

En tercer lugar, se argumenta por qué la forma artística, entendida en un plano puramente estético no es material. Es decir, es forma, pero “forma significativa desde el punto de vista artístico.”¹⁶

Así, queda claro que el arte es contenido hecho forma por el material y la técnica, la forma no puede prescindir del contenido y a la inversa. Entonces, debemos hablar de forma del contenido y contenido de la forma.

En este último punto, se subraya el papel del sujeto como un elemento no pasivo, sino activo frente a la contemplación de la forma estética. Se entiende por sujeto activo aquél que se equipara con el autor creador por medio del aislamiento, consistente éste en el fenómeno por medio del cual percibimos la forma; esto es, la palabra y el enunciado que se convierten en creadores desde un punto de vista estético-formal.

En conclusión, la forma adquiere sentido por quien le da la valoración, pero es ella la que modela en todos sus niveles, como forma poética, la sonoridad o musicalidad, la palabra como materia, las relaciones verbales, los tonos que expresan la posición axiológica y el “sentimiento que tiene el hombre total de moverse y ocupar una posición; un movimiento al cual se ven arrastrados el organismo y la actividad semántica, porque también se genera el cuerpo y el espíritu de la palabra en su unidad concreta.”¹⁷

¹⁶ *Idem.* p. 61.

¹⁷ *Idem.* p. 66.

a) La Poética Histórica en la Novela.

La aproximación, desde la filosofía estética general, a la palabra de la novela, género literario dialógico y plurilingüe por excelencia, al presentar “la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje; y a veces de lenguajes y voces individuales”¹⁸ descubre las diferentes imágenes de los personajes y de las sociedades; por lo que quien desee descodificarla conocerá por lo menos como ha ido evolucionando a través del tiempo; es decir, cómo se ha desarrollado la novela en el tiempo y el espacio. Así, al lector le será más fácil comprender aspectos del lenguaje artístico literario para tener una imagen del hombre, esto es de la sociedad a través de su lenguaje, desde un punto de vista socio-histórico total, y no de fragmentos aislados como se ha realizado.¹⁹

Muchos de los trabajos de análisis de la novela, se han centrado generalmente en la descripción de una tipología del género, en la clasificación de cada tipo o en el análisis de alguno de los elementos del proceso de la prosa artística. Como sólo abordaban parcialmente el análisis de algunos elementos, son insuficientes para la descripción de la prosa artística de José Emilio Pacheco. Las investigaciones de poética histórica y, dentro de ella, el concepto de cronotopo y de inversión histórica han complementado y enriquecido la descripción de la novela en su compleja diversidad y unicidad.

Los estudios de poética histórica permiten ver cómo la literatura dialoga con las otras áreas de la cultura y así ella, la literatura, desempeña su papel dentro de la propia cultura, desde su unidad ética cognitiva lingüística que es a la vez su unidad artística.

¹⁸ *Teoría y estética de la novela* p. 80.

¹⁹ Durante el siglo XX pasado se realizaban estudios de la novela ya sea clasificándolas por subgéneros o tipos; ya, analizando y describiendo al narrador al tiempo o al espacio; ya, por las figuras retóricas más frecuentes de su lenguaje. Quedaba incompleto el análisis por no tomar en cuenta el plurilingüismo del género.

Contenido y forma artística, objeto estético, análisis estético, forma arquitectónica, forma compositiva, aspecto cognitivo, entre otros, son términos que se van aclarando para la fundamentación estética-filosófica de la poética histórica y de novela polifónica y que es conveniente definir puesto que serán algunos de los conceptos utilizados en este estudio. Algunos conceptos que se considera importante definir para tal fundamentación son los siguientes:

Contenido: “El contenido es el elemento constitutivo indispensable del objeto estético, siéndole correlativa la forma artística, que no tiene en general ningún sentido fuera de esa correlación.”²⁰

Forma artística: “ es la forma del contenido, pero realizada por completo en base al material y sujeta a él.”²¹

Objeto estético: “el contenido de la actividad (de la contemplación) estética dirigida hacia la obra constituye el objeto de análisis estético.”²² Así el objeto estético es el contenido de la actividad estética, porque “Entender el objeto estético en su especificidad puramente artística, así como también su estructura a la que vamos a llamar a partir de ahora arquitectura del objeto estético, constituye la primera tarea del análisis estético”²³

Forma arquitectónica: o arquitectura del objeto estético es la individualidad estética. “Las **formas arquitectónicas** son formas de valor espiritual y material del hombre estético. Las formas de la naturaleza –como son el ambiente, las formas del acontecimiento en su aspecto personal, de la vida social e histórico, etc., son todas ellas logros, realizaciones; no sirven para nada si no son autosuficientes; son formas, en su especificidad, de la existencia estética.”²⁴

²⁰ *Idem* p. 37.

²¹ *Idem*. p. 60.

²² *Idem*. p. 23.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Idem*. p. 26.

Formas composicionales o compositivas: “organizan el material, tienen carácter teleológico, utilitario, como inestable, y se destinan a una valoración puramente técnica.”²⁵

Imagen: “no es noción, ni palabra, ni representación visual, sino una formación estética original, realizada en poesía con la ayuda de la palabra, y en las artes plásticas con la ayuda del material visual, perceptible, pero que no coincide en ningún momento con el material ni con ninguna otra combinación material.”²⁶

- Discurso monológico.

En la sociedad el discurso monológico está construido y concebido en torno a una idea monista o de “unidad del ser”²⁷. Esta idea es resultado de todo un proceso histórico-filosófico-psicológico de la sociedad que ha visto solamente una realidad y, de la misma forma, ha visto al discurso con una sola concepción, con un centro, con una sola conciencia. Como resultado de tal percepción de la realidad, se ha considerado aceptable y natural que una sola historia emerja con “claridad” de un discurso.

Actualmente, es un reto el proceso de transitar del discurso monológico al dialógico por dos motivos. En primer lugar, porque ha parecido –desde el conocimiento– más cómodo orientarse por un centro y, en segundo, porque tal proceso exige el esfuerzo de descodificar niveles diacrónicos y sincrónicos de múltiples y complejos aspectos tales como los siguientes:

- la colectividad de conciencias, entre ellas la propia.
- las historias múltiples.
- las diferentes culturas.
- los diversos y casi infinitos conocimientos.
- y, por ende, la multiplicidad de discursos.

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Idem.* p. 57.

²⁷ Mijail Bajtín. *Problemas de la poética de Dostoievski* p. 121.

La intranquilidad, o pasmo –por la distancia que se recorre de un discurso a otro– lleva a la reflexión necesaria sobre el problema del “monismo idealista del ser” y a la del “monologismo de la conciencia”, conceptos, ambos, pertenecientes a una filosofía idealista, no obstante que Platón²⁸, su precursor, puede ser considerársele también como exponente del dialogismo.

La concepción monológica se trasminó²⁹ y expandió por todos los ámbitos de la sociedad y, simplificándolos, ha determinado casi todos los aspectos de la vida. Este predominio se observa, de forma evidente e incuestionable, en los discursos jurídico-pedagógico-culturales; en los que, acordes a esta posición, se lee y escucha enunciados como los siguientes: “el espíritu de la nación, del pueblo, de la historia, etc.”³⁰. Este tipo de enunciados responde a concepciones histórico-sociales y de la psicología de los pueblos, conformadas en torno a una idea monista.

El discurso monológico ha predominado en la historia de la sociedad occidental, sobre todo, desde el siglo XVIII hasta la fecha, aunque su gestación inició con el surgimiento de la sociedad de clases en la etapa oscura de la humanidad: en sus orígenes. Esto es, se considera que el dialogismo, en su plenitud, sólo se ha dado en las comunidades primitivas y que ha pervivido solamente a través de los regocijos populares de los pueblos, sobre todo en la Edad Media. Después, pasó a la literatura en el siglo XVI, en el Renacimiento; luego hasta los siglos XIX y XX, siglos en donde no recupera plenamente su significado pues pervive como no oficial e inesencial, incluso como marginal.

Del monologismo se puede decir que es general en la cultura occidental, pues la oriental y la de los pueblos americanos, antes de la venida

²⁸ Este problema de si Platón es dialogista o no, lo explica Bajtín en el Cap. III “La idea en Dostoievsky” *Op. Cit.* p. 116 y amplía más sobre esto en el Cap. IV de la misma obra.

²⁹ De manera proyectada por la iglesia católica y el Estado.

³⁰ M. Bajtín *Op. Cit.* p. 121.

de los europeos, muestran una unidad con el todo, con la naturaleza (característica de la cultura popular dialógica de la época primitiva) con el cosmos; Así, en los pueblos que han tenido la influencia occidental se ha generado una reducción en la visión del mundo del hombre frente a la realidad; al mismo tiempo se ha perdido el contacto con la naturaleza y con el todo como un costo del proceso industrial del capitalismo.

En el caso de los pueblos americanos, antes de la llegada de los españoles, tenían una organización basada en la religión, misma que nos dejan ver los mitos e imágenes de los dioses. Al hablar de una cultura dialógica popular (porque las imágenes la muestran en lo telúrico terrenal corpóreo que tanto atemorizó a los europeos, con variantes en cada región, pero con elementos comunes) se infiere la dimensión de lo oscuro de tal cultura que pide ser investigado.

En el pensamiento monológico clasista todo “aquello que no se somete a reducción es accidental e inesencial”³¹ pues se considera que “Todo lo significativo puede ser reunido en una sola conciencia y sometido a un solo acento.”³²

En el discurso monológico no cabe la “autoconciencia”³³, ya que se presenta al hombre, al mundo y al conocimiento como monolítico y cerrado. La significación solamente vale en torno a un centro que es su portador o respaldo: el principio monista de la filosofía idealista desde Aristóteles hasta Hegel, en donde no tiene cabida la incertidumbre del cuestionamiento.³⁴

El deslumbramiento –y esto se comprende porque pertenecemos a una sociedad aún monológica– de muchas generaciones por el principio monista, sea Dios, Naturaleza o Cosmos, creó el entusiasmo y una seguridad

³¹ *Ibidem.*

³² *Ibidem.*

³³ Capacidad del ser de poder verse desde una posición ajena. Verse desde el otro. V. “El héroe y la actitud del autor hacia el héroe en la obra de Dostoievsky” en *Problemas de la Poética de Dostoievsky* de M. M. Bajtín, 1986 p. 87.

³⁴ *Diccionario de Filosofía* de Ferrater Mora.

confirmada en la ilustración con su racionalismo. Ese entusiasmo ha sido de tal magnitud que ha dificultado y no permite admitir como natural el conocimiento dialógico. De hecho, se puede decir que lo impide y obstaculiza. Actualmente sigue esta tendencia; a pesar de que nuestra época está llena de cambios y de rupturas en el conocimiento tradicional así como en lo histórico, en lo ético y en lo social.

El esfuerzo es doble o múltiple dentro de la concepción dialógica, ya que predomina el panorama monista que niega “el pensamiento ajeno, la idea ajena, como objeto de representación”³⁵ de la realidad. Tal esfuerzo se percibe, incluso, como una transgresión al pensamiento tradicional monista, aun cuando sea únicamente una ampliación inquietante del conocimiento. No obstante, causa inquietud e intranquilidad porque nunca antes se había incursionado a grado tal y con las posibilidades vislumbradas que evidencian la necesidad de revisar y replantear todos los ámbitos donde el conocimiento se concretiza y aplica.

El monologismo es un fenómeno cultural general que en América tiene su origen con la visión occidental traída por los españoles y frailes, portadores de una visión filosófica (monoteísta) que traían en mente la necesaria reducción hacia lo monológico y, por tanto, la desaparición de la ambivalencia y dialogismo.³⁶

Por la consolidación de la iglesia católica cuyo interés consistía en que la gente olvidara su pasado pagano se declaraba como marginal, extraoficial y prohibido los festejos populares en donde la gente regeneraba sus fuerzas para volver a la cotidianeidad: esto es, se prohibían los festejos populares donde aparecían las manifestaciones paganas que la iglesia catalogaba como cosa del demonio.³⁷

³⁵ *Idem.* p. 118 (2005)

³⁶ Con la maravillosa excepción de Fran Bernardino de Sahagún.

³⁷ Aquí el demonio ya no era como el ser medieval que vivía en los bosques con otros seres como los duendes, sino ya era el ser representante de la muerte, de lo oscuro.

El desquiciamiento de atacarse un pueblo entre sí mismo, se da por primera vez, en Europa, en el siglo XVI, por razones religiosas e ideológicas. Posiblemente por la desesperación que causaban las epidemias, las pestes, o las intolerancias y persecuciones. Esto es, colectivamente se manifestaba como antinatural la visión única impuesta por la Iglesia Católica.

Con este panorama mental, enfocado y proyectado sobre todo al pueblo por la organización eclesiástica y de Estado, llegaron los españoles a América para causar un *shock* cultural³⁸ o serie de rupturas, ya que se arranca la naturaleza humana dos veces de su entorno. No sólo de su colectividad religiosa-ritual, sino además, de su visión mítica, simbólica y cósmica.

Cristóbal Colón y los conquistadores traen, como soldados, a América, hombres que se hacen a la mar con tal de salir de prisión; así como a un grupo minoritario con cierta cultura. También traen lo más institucional de la España de la nueva época: la Inquisición, creada a principios del Renacimiento o fin de la Edad Media (como se le quiera ver) por autorización papal y administrada por el estado español con la ejecución de los dominicos.

Bajo estas circunstancias se da la conquista: el genocidio más numeroso y sangriento de la historia de la humanidad³⁹ y, después, suceden la evangelización y aculturación.⁴⁰

La novela monológica ha tenido su papel en la historia moderna en tanto que en ella habla el héroe y demás interlocutores, bajo la dominante de que el autor es el responsable del pensamiento de todos ellos; lo que no sucede en la novela polifónica, donde el autor es una voz más en el proceso de enunciación.

³⁸ Recuérdese que en Europa ya se había dado la tendencia de hacer de lo divino algo terrenal y se hablaba de un cristocentrismo que hacía énfasis en la encarnación de Cristo. Igualmente se había extendido el culto mariano y por ello surgieron corrientes y grupos que deseaban, basándose en el cristianismo, cambios que buscaban la justicia para los pobres.

³⁹ Cf. Tzvetan Todorov, *La Conquista de América*. México, Siglo veintiuno editores,

⁴⁰ "Recepción y asimilación de elementos culturales de un grupo humano por parte de otro" *Diccionario de la Lengua Española*. 22^a. ed. España, RAE, 2001 T. p. 41.

Aunque los recursos composicionales sean complejos, si están determinados por una sola visión, entonces son monológicos y su recepción es, igualmente monológica.

- Discurso Dialógico: Palabra de la novela.

Contrariamente a lo que sucede en el conocimiento monológico, en el discurso dialógico sí cabe la “idea ajena”, y sólo es capaz de actualizarla la palabra dialógica, caracterizada por su apertura que no gira alrededor de un solo centro. En otras palabras, pensar dialógicamente es estar en el mundo de manera diferente a la habitual concepción monista de la vida.

Este pensamiento, o discurso, logra descubrir y ampliar el horizonte del conocimiento por caminos nunca antes transitados; el enunciado que le corresponde hace germinar “la palabra ajena [...] la conciencia ajena, y el discurso ajeno.” que llevan a la “autoconciencia”

“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”⁴¹.

1. La palabra dialógica:

La palabra del discurso dialógico o polifónico es bivocal y se contrapone a la univocidad de la palabra monológica. A tal palabra dialógica no la puede estudiar la lingüística, puesto que ésta estudia la palabra como hecho de lengua abstracto, esto es, como lengua que obedece a un conjunto de reglas; mientras que la palabra dialógica por ser inherente al enunciado y al sujeto que lo enuncia sólo puede estudiarla la **translingüística**.

La palabra dialógica no es independiente del sujeto enunciadador, como es el caso de la palabra abstracta estudiada por la lingüística, ya que ésta última

⁴¹ Bajtín, M., *Op Cit.*, p. 87 (1987)

puede ser analizada aisladamente. La palabra dialógica sólo puede estudiársele unida al sujeto. Por tanto demanda réplica y respuesta; sólo aceptadas en el dialogismo porque precisamente tal palabra sólo puede darse en circunstancia de comunicación entre sujetos.

2. Palabra dialógica e historia.

La palabra dialógica es histórica puesto que el diálogo de contrapunto o polifonía que establece no se reduce a una circunstancia sincrónica. La realización plena del dialogismo sucede precisamente a través del tiempo.

La palabra dialógica está en todos los discursos de la vida, en los literarios como extraliterarios, en los del lenguaje de la comunicación formales e informales. Aquí la estudiamos como algo abstracto por la necesidad de ir explicando sus múltiples e infinitos aspectos. No obstante, en todo momento es claro que la palabra sólo existe en el dinamismo social e histórico. A continuación algunas de sus características.

La palabra dialógica:

1. Es una palabra imperecedera cuyos orígenes son oscuros.
2. Está presente por antonomasia en la risa. En las manifestaciones cómico-humorísticas: carnaval, saturnalia, risa *paschalis*, fiesta de los tontos.
3. Por medio de la cultura popular, se presenta en la literatura, de manera consciente, hasta el renacimiento. (En Rabelais y Cervantes)
4. Evidencia las ideologías. En literatura se realiza bajo la ideología del autor.
5. Es social e histórica y por tanto ideológica.
6. Es ideológica, pero contestable.

La práctica cómico-humorística-verbal y de imágenes, dentro de las mascaradas o carnavales,⁴² y en literatura son los autores del texto artístico verbal (Platón, Rabelais, Cervantes, Goethe, Swift, Gogol, Dostoievsky, Joyce, entre otros) quienes más se han atrevido a ampliar –sería el término más exacto– y a transgredir, porque así se ha tomado, la concepción monista del discurso. Me refiero a quienes han podido expresarse, como Dostoievsky de cuyo estudio dice Bajtin:

“El héroe de Dostoievsky 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 provocado. Más adelante nos convenceremos de que toda la estructura artística de la novela de Dostoievsky está orientada hacia la representación y la comprensión del discurso del héroe y con respecto al último su función es provocadora y directriz. El epíteto de un “talento cruel” con el que N. K. Mijáilovsky se refirió a Dostoievsky es el adecuado, aunque su fundamento no es tan simple como lo creía Mijáilovsky. Las peculiares torturas morales a las que Dostoievsky somete a sus héroes para lograr que su discurso de autoconciencia llegue hasta sus últimas consecuencias, permiten que se disuelva todo lo que es cosa u objeto, todo lo que es firme e invariable, todo lo externo y neutral en la representación del hombre en la esfera de su autoconciencia y autoexpresión.”⁴³

Dostoievsky mantiene en primer término siempre a la palabra dialógica y polifónica en sus novelas; puesto que se propuso la tarea de retomar y continuar ese rasgo colectivo histórico-filosófico tomado del carnaval.

El discurso de la novela dialógica está construido con una coexistencia e interacción de las conciencias a través de la palabra, para verse a sí mismo

⁴² Aspecto que se ampliará adelante.

⁴³ Bajtín, M. *Op. Cit.* p. 80 (1987)

desde la conciencia del otro, de los otros: Se trata, en cada voz, de una real oposición metafóricamente denominada novela polifónica.

“...no se estructura como la totalidad de una conciencia que objetivamente abarque las otras, sino como la total interacción de varias, sin que entre ellas una llegue a ser el objeto de la otra; esta interacción no ofrece al observador un apoyo para la objetivación de todo el acontecimiento de acuerdo con el tipo monológico normal (argumental, lírica o cognitivamente) y hace participante, por lo tanto, también al observador.”⁴⁴.

En la actualidad el discurso artístico literario en prosa ha encontrado el mejor de los caminos con su dialogismo, que parte, fundamentalmente, de Dostoievsky, quien, a través del héroe nos sumerge en un discurso dialógico, en el que la voz del autor entra en diálogo con las otras voces y no se le ve, ya, como un ser omnisciente. El autor, igual que el héroe y que los demás interlocutores, no tiene la definición ni la situación completa, lo cual convierte al acto de habla en un discurso real como un continuo de la propia vida, donde todos los discursos igualmente se entrecruzan y no están determinados.

No se puede confundir con un relativismo, ya que la responsabilidad del autor sucede en la realidad, idéntica al discurso literario, con una autorreflexión igual que en su héroe, como una autoconciencia que en la plena realidad tiene que ver con la interacción de discursos éticos.

No es que Dostoievsky haya descubierto el dialogismo, sino que él es el primero que, conscientemente, lo ha utilizado como predominante en la interlocución y arquitectura estética novelística.

En la misma línea estética, arquitectónica composicional, pero desde la perspectiva histórica, para el análisis del discurso dialógico literario debe preguntarse:

⁴⁴ *Idem.* p. 33.

“¿Qué palabra predomina en una época y en una corriente determinadas, qué formas existen para refractar la palabra y qué se utiliza como medio de refracción?”⁴⁵ He aquí algunas:

- La palabra bivocal de orientación múltiple.
- La palabra ajena refractada.
- El diálogo oculto.
- La confusión con matiz de polémica interna.
- La transición de la polémica al diálogo oculto.
- Diálogo oculto a estilización de tonos pacíficos de hagiografía.
- Diálogo abierto exclusivamente intenso.⁴⁶

⁴⁵ *Idem.* p. 296.

⁴⁶ *Idem* p. 297

b) Discurso dialógico: histórico-irónico e histórico-paródico.

Los discursos histórico-paródicos son los que rigen los diferentes enunciados que componen los diferentes grados y disposiciones de la parodia e ironía de *Las batallas en el desierto*. La palabra creadora de tales formas compositivas es la que evoca un pasado inolvidable –porque sigue vigente en el folklore– e interesante –por las posibilidades todavía no estudiadas suficientemente– de la humanidad: la percepción carnavalesca de la sociedad y del mundo.

La parodia es característica del carnaval y tiene su origen en “la sátira menipea’ [que] recibió su nombre de un filósofo del siglo III a.C., Menipo de Gadara”⁴⁷ de la antigüedad clásica, y su importancia reside en que es un género que tiene que ver con varios aspectos unidos por el elemento cómico-humorístico; aspectos como la risa, la libertad de temas, filosofía sobre la verdad, el naturalismo de los bajos fondos, síncreisis entre lo alto y lo bajo (cielo-infierno, dioses-hombres de los bajos fondos, etc.), la fantasía, experimentación psicológica, conductas excéntricas, utopía social, intercalación de género, inmediatez histórica o periodismo histórico forman parte de la sátira menipea o parodia.

En el carnaval hay una ambigüedad entre lo serio y lo cómico, asimismo, se dan situaciones –propias también de los festejos colectivos– en las que surge “un *nuevo modo de las relaciones entre la gente* que se opone a las relaciones jerárquicas y todopoderosas de la vida cotidiana. El comportamiento, el gesto, y la palabra del hombre se liberan del poder de toda situación jerárquica (...) que los suele determinar totalmente en la vida normal, volviéndose excéntricos e importunos desde el punto de vista habitual”⁴⁸

⁴⁷ Mijail M., Bajtín *Problemas de la poética de Dostoievsky* “Las obras de Dostoievsky” p. 159.

⁴⁸ Mijail M. Bajtín, *Op. Cit.* p. 175.

También, el carnaval es un “*espectáculo sincrético con carácter ritual*”⁴⁹; es una forma cultural popular compleja donde pueden participar muchos elementos y que “tiene muchas variantes de acuerdo con las épocas, pueblos y festejos determinados”⁵⁰

Por su naturaleza no pertenece a lo oficial de la realidad, ni a lo artístico; es difícil la transposición del carnaval a la literatura; sin embargo, en el renacimiento, si existió, conscientemente, este uso de lo popular grotesco y escatológico en las obras literarias. Actualmente, este uso de lo carnavalesco en literatura es lo que se ha llamado **carnavalización literaria**.

Pareciera que existe paralelismo entre el fin de la Edad Media y la época actual porque también hoy el arte y la literatura se inclinan por aprehender las formas carnavalescas en lo posible; así, se observa que la novela histórica contiene la parodia de la carnavalización literaria.⁵¹

Puesto que el lenguaje del carnaval como tal “no puede ser traducido satisfactoriamente al discurso verbal, menos al lenguaje de conceptos abstractos,”⁵² una de las formas de la carnavalización literaria es la parodia o menipea que expresa, de alguna manera, la percepción carnavalesca compleja de la vida en la literatura. Una definición de la parodia literaria es la siguiente:

“Imitación burlesca de una obra, un estilo, un género*, un tema*, tratados antes con seriedad. Es de naturaleza intertextual*.(...)”

El paso del estilo serio al paródico se prepara mediante la introducción, en forma velada (sin indicio formal de expresión) de un tono épico o solemne cuya verdadera naturaleza de *habla ajena* (en el falso y pomposo tono –también ajeno– de la oratoria oficial, por ejemplo, o en el *habla** ajena del coro babieca de admiradores que representan la “opinión general”), se revela después, al

⁴⁹ *Idem.* p. 172.

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ Por ejemplo: *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso publicada en 1987.

⁵² Mijail M. Bajtín, *Op. Cit.* p. 172.

pasar a otro lenguaje que es el del autor, en cuya voz los adjetivos con frecuencia juegan un importante papel desenmascarador del habla ajena. (...)

La parodia es, pues, la representación de una típica construcción híbrida que ofrece dos acentos y dos estilos.”⁵³

La parodia –como se dice antes- actualiza “dos estilos”, pero en el caso de JEP sucede en un grado intertextual de máxima superposición, es decir, existen, condensados, múltiples estilos; lo que crea en el destinatario un efecto de risa abierta y reducida paródica e irónica⁵⁴ que expresan autoconciencia literaria y extraliteraria. Es decir, parodia e ironía, en sus diversos grados, evidencian las palabras falsas que hacen emerger a la palabra liberadora; estas son las formas de la carnavalización literaria que componen la prosa polifónica artístico-literaria de *Las batallas en el desierto*.

⁵³ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*. 8ª. ed. México, Porrúa, 2003 p. 391 y 392.

⁵⁴ “la ironía desnuda, la famosa <<risa volteriana>>: toda su fuerza y su profundidad residen en la agudeza y el radicalismo de la negación, mientras el aspecto renovador y regenerador está casi totalmente ausente; lo positivo es exterior a la risa y queda relegado al terreno de la idea abstracta” M.M. Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. p. 108.

c) Discurso Dialógico y el Cronotopo Artístico-Literario.

La palabra es por naturaleza dialógica, ya esté en la prosa de la comunicación (científica, de comunicación formal, periodística), ya en la lengua poética o dramática. No obstante, en la prosa artística literaria de la novela es donde mayor fuerza adquiere tal palabra. Así, para comprender el tiempo y el espacio determinado de una novela es posible por medio del dialogismo de las palabras que permiten analizar la imagen social e histórica de tal cronotopo (tiempo-espacio) e, igualmente, el proceso difícil de asimilación ideológica que conlleva la apropiación de la “palabra ajena”.

Por tanto, como toda novela es dialógica, y en tal discurso dialógico se realiza el proceso de formación ideológica, así como la apropiación de la “palabra ajena” y como el discurso novelístico representa la realidad o imagen del hombre, entonces, la principal función del lenguaje dialógico de la prosa artística de la novela es obligar a tener presente ese contrapunto o polifonía de lenguajes del pluringüismo.

Dentro del plurilingüismo, en la novela, la principal intención consiste en desenmascarar la verdad por la mentira o por la no seriedad. Este es el estilo de Rabelais en *Gargantúa y Pantagruel*. A tal estilización se la llama parodización o estilización por la parodia.

“En Rabelais, cuya influencia ha sido muy grande en toda la prosa novelesca, y especialmente en la novela humorística, la actitud paródica hacia casi todas las formas de la palabra ideológica –filosófica, moral, científica, retórica, poética–, especialmente hacia las formas patéticas de ésta (para Rabelais siempre hay equivalencia entre patetismo y mentira), ha sido llevada con profundidad hasta la parodia del pensamiento lingüístico en general. Esa ridiculización de la palabra humana mentirosa está expresada en Rabelais, entre otros, en la destrucción paródica de las estructuras sintácticas realizada a través de llevar al absurdo algunos de sus elementos lógicos y expresivo-accentuados (por ejemplo, predicados, glosas, etc.). La separación de lenguaje

(naturalmente, también a través de sus medios), el desprestigio de toda intencionalidad y expresividad abiertas y directas (en la seriedad <<arrogante>>) de la palabra ideológica, como falsa y convencional, premeditadamente inadecuada a la realidad, hacen que la prosa de Rabelais llegue a una pureza casi extrema. Pero la verdad opuesta a la mentira casi no consigue tener en él ninguna expresión intencional-verbal directa, su *propia* palabra; sólo suena ésta en la acentuación paródica-desenmascaradora de la mentira. La verdad se restablece llevando la mentira al absurdo; pero ella misma no busca palabras, tiene miedo a enredarse en la palabra, a quedarse atascada en el patetismo verbal.”⁵⁵

De lo que se puede deducir:

1. Que Rabelais llevó la prosa literaria a una profundización de estilización del lenguaje, en el sentido que hace evidente la verdad por medio de la mentira paródica y exagerada. Llevando así la mentira al absurdo.
2. Que tal estilo se sirve de la palabra cómico-humorística y de los discursos ideológicos: filosófico, morales, religiosos, retóricos, poéticos.
3. Que la unidad del estilo de Rabelais en la profundización de la parodia, se realiza con recursos lingüísticos como el de la predicación o la glosa.
4. La estilización de Rabelais y su evidente intención de desenmascaramiento de la mentira hace de la prosa de Rabelais una prosa artística pura.
5. El estilo paródico llevado a estos extremos hace evidente la mentira y la verdad.

⁵⁵ III “El plurilingüismo en la novela” en *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. p. 126/127.

Así, la parodización conjunta el espacio y el tiempo de épocas diferentes, por lo que tal recurso obliga a ver como unidad, lo que los estudios literarios se han empeñado en ver separados, lo que no permitía ver la alegoría del cronotopo artístico literario pues se perdía la unidad de tales categorías. Existen análisis de la prosa novelística con esta separación de los elementos de la unidad novelística acerca del propio José Emilio Pacheco.⁵⁶

Por otro lado, la categoría tiempo-espacio adquiere la unidad afirmada por la teoría de la relatividad de Einstein, llamada cronotopo:

“A la intervinculación esencial de las relaciones temporales espaciales asimiladas artísticamente en la literatura la llamaremos cronotopo (lo que traducido literalmente significa <<tiempoespacio>>) Este término se utiliza en las ciencias naturales matemáticas y fue introducido y fundamentado sobre el terreno de la teoría de la relatividad (de Einstein)”⁵⁷

Tal categoría que une los dos aspectos de tiempo y espacio resulta fundamental en el estudio de la novela en cada época específica y a través del tiempo. El tiempo de una narración proyecta el de la realidad; por tanto se debe distinguir entre cronotopo real y cronotopo literario.

El cruce o unidad del espacio y el tiempo define a la historia de la humanidad. Pero en el arte “El cronotopo determina la unidad artística de la obra literaria en sus relaciones con la realidad”⁵⁸ Esto es, la obra literaria artística nos evidencia cómo el espacio y el tiempo indisolublemente unidos ofrecen la imagen del hombre en la historia de la sociedad.

En *Las batallas en el desierto* nos ocupan dos aspectos: El de la imagen del hombre de la época (espacio tiempo) a que se hace referencia y cómo en

⁵⁶ Eduardo Sánchez Osez, *Las Batallas en el desierto* México UNAM, 2002 168 pp. o el de Ivette Jiménez de Báez, *et. al. Ficción e historia. La narrativa de José Emilio Pacheco*. México, El Colegio de México, 1979 348 pp.

⁵⁷ Bajtín, Mijail M. *Problemas literarios y estéticos* . Tr. Alfredo Caballero. Ciudad de La Habana , Ed. Arte y Literatura, 1986 p. 269.

⁵⁸ *Idem. Teoría y estética de la novela* . *Trabajos de investigación*. “Observaciones finales” p. 393.

esa imagen se incluye el mito. Esto es cómo en la historia humana actual es posible el mito.

Por consiguiente, tal unidad en el arte, en general, y el arte literario, en particular, implica la revisión de la diversidad de elementos de las diferentes ciencias y disciplinas que participan en el cronotopo en cuestión: lingüística, historia, historia literaria, filosofía, historia y filosofía de las religiones, psicología, etc.

Igualmente, hablar de la novela de un autor novelista, poeta, crítico y ensayista requiere de la elucidación por diversos medios. El caso de José Emilio Pacheco es singular por las características de su vida y obra, como escritor inmerso en la vida académica e intelectual de México, pero también perteneciente a una generación que sabía que la vida social de este país era ahogada por procesos históricos violentos y fariseicos.

La comprensión de la unidad cronotópica incluye la lectura desde la risa hasta la cultura popular porque allí se ha identificado la conservación de la parodia tanto en la realidad como en la literatura. Y, como se ha dicho antes, es lo dialógico paródico una forma muy importante de *Las batallas en el desierto*, novela corta que proporciona una manera muy diversa de comprender la densa superposición de lenguajes de tal fenómeno, pues los enunciados que lo conforman provocan el entendimiento de la historia de los orígenes de lo cómico-humorístico-popular y cómo es captado por la palabra dialógica literaria-artística actual.

1. Literatura y risa en la cultura popular.

A la cultura popular convencionalmente se la ha englobado en la palabra cultura que viene del latín: *cultūra* y que significa, según el diccionario de la Real Academia Española, en su acepción 1ª): “Conjunto de conocimientos que permite a alguien desarrollar su juicio crítico” y en la 2ª.) “Conjunto de

modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.”⁵⁹ por lo que comprende lo serio y lo no serio, es decir, la cultura seria y la popular.

A ésta última por su característica lúdico-humorística puede llamársele cómico popular y tiene los siguientes rasgos:

1. Corresponde a ese aspecto de la vida fuera de lo cotidiano y fuera de lo literario en oposición a la cultura seria y oficial de la clase dominante; aunque resulte difícil concebirlo, es el lugar dentro de la vida en que se da el *dialogismo* o plena ambigüedad y extrañeza.
2. Paradójicamente el único medio capaz de aprehenderlo es la literatura.
3. Un rasgo más de lo cómico-popular es que mueve a risa, es decir en ella se distingue singularmente el aspecto lúdico cómico-humorístico que,
4. resulta de la ingeniosidad de las personas en situaciones colectivas cuyo origen está en ellas, pero que sólo se realiza colectivamente.
5. A través de estudios históricos, arqueológicos y sociológicos, se ha confirmado la perennidad de lo lúdico humorístico colectivo propio de las sociedades como un aspecto mayor o menor de la cultura popular.
6. Asimismo, la cultura cómico popular muestra que existen aspectos no estudiados de la oscura etapa primitiva de la humanidad.
7. Es fugaz y sincrónica, se inventa, se recrea o crea periódicamente en el transcurso del tiempo.
8. El lenguaje y las imágenes de esta cultura se localizan en el discurso oral, que sólo la literatura convierte en escrito.

Existen estudios desde la antropología que hacen énfasis en esta característica de la humanidad, pero sólo se interesan por su importancia en la especie, pero no se ocupan de su comprensión en el fenómeno literario:

⁵⁹ *Diccionario de la Lengua Española*. 22ª. ed. España, RAE, 2001 p. 714.

“Cuando se vio claro que la designación de *homo sapiens* no convenía tanto a nuestra especie como se había creído en un principio porque, a fin de cuentas, no somos tan razonables como gustaba de creer el siglo XVIII en su ingenuo optimismo, se le adjuntó la de *homo faber*. Pero este nombre es todavía menos adecuado, porque podría aplicarse también a muchos animales el calificativo de *faber*. Ahora bien, lo que ocurre con el fabricar sucede con el jugar: muchos animales juegan. Sin embargo, me parece que el nombre de *homo ludens*, el hombre que juega, expresa una función tan esencial como la de fabricar, y merece, por lo tanto, ocupar su lugar junto al de *homo faber*.”⁶⁰

La literatura permite ver el espacio extraño con su aspecto lúdico-humorístico de la cultura popular que en ocasiones infunde temor por su carácter extraoficial y marginal. Esta manifestación cultural no ha sido estudiada suficientemente debido a las características de fugacidad, improvisación y sincronía del discurso oral extraoficial al que pertenece. El arte y la literatura lo rescatan y se nutren en tal espacio para ofrecerlo literariamente en el caso de ésta última. Esto es, un “no texto” se transforma en un “texto”. Transformación estudiada por los formalistas rusos, Jakobson, y otros estudiosos del lenguaje literario. Aunque este trabajo, en ocasiones, se referirá al código y sus transgresiones, su interés principal no es solamente lo lingüístico, más bien lo translingüístico.

2. La cultura popular en la Edad Media.

En la Edad Media existieron dos festejos importantes de la cultura popular: los carnavales y las fiestas realizados en las plazas públicas, en las calles y fuera de los templos.

- **Los carnavales:**

⁶⁰ Johan Huizinga, *Homo ludens*. Tr. Eugenio Imaz. Madrid, Buenos Aires, Alianza Editorial, Emecé Editores, 1972 p.7.

Los carnavales eran un recuerdo deformado de la risa ritual de la comunidad primitiva, en donde: “se encuentra paralelamente a los cultos serios (...) la existencia de cultos cómicos que convertían a las divinidades en objetos de burla y blasfemia (<<risa ritual>>); paralelamente a los mitos serios, mitos cómicos e injuriosos; paralelamente a los héroes sus sosias paródicos” (...) y donde “dentro de un régimen social que no conocía todavía ni las clases ni el Estado, los aspectos serios y cómicos de la divinidad, del mundo y del hombre eran, según todos los indicios, igualmente sagrados e igualmente, podríamos decir, <<oficiales>>”⁶¹

En la Edad Media lo popular era aceptado con mayor naturalidad que actualmente, pues el culto cristiano se realizaba paralelamente a celebraciones que lo desacralizaban. Por ejemplo en la fiesta del burro donde en lugar de ser las figuras centrales el niño Jesús, José y María, celebraban al asno. Igualmente, la fiesta de los locos en donde se paseaba al más bobo del pueblo, reverenciándolo y celebrándolo, como un rey. Todo ello se realizaba al mismo tiempo o inmediatamente después de la celebración seria y oficial. Esto estaba permitido y muchas veces los propios personajes de alta jerarquía participaban. Posiblemente por la cercanía del recuerdo del pasado primitivo pagano.

Por la aparición de las clases sociales –después de la época primitiva– comienza el desprecio por lo humorístico-lúdico celebrado colectivamente. La risa y el juego del pueblo es despreciado por la cultura oficial y se olvida que muchos aspectos de tal cultura provienen de la cultura popular.

Los carnavales de la Edad Media son un recuerdo deformado de la risa ritual de la comunidad primitiva.

“Por su carácter concreto y sensible y en razón de un poderoso elemento de juego [los ritos de la risa y el juego] se relacionan preferentemente con las formas artísticas y animadas de imágenes, es decir

⁶¹ Bajtine, M. *La cultura en la Edad Media y en el Renacimiento* p. 11 y 12.

con las formas del espectáculo teatral. Y es verdad que las formas del espectáculo teatral de la Edad Media se asemejan en lo esencial a los carnavales populares, de los que forman parte en cierta medida. Sin embargo, el núcleo de esta cultura, es decir el carnaval no es tampoco la forma puramente artística del espectáculo teatral, y en general, no pertenece al dominio del arte. Está situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego.”⁶²

Debido a la importancia de los carnavales como objetos de información de una época prehistórica y remota de la humanidad, los estudiosos del folklore se interesan cada vez más por las manifestaciones lúdicas y de la risa de la sociedad, es decir, por sus “ritos y mitos cómicos”⁶³ Pero aún están por encontrarse muchos nexos con las artes y específicamente con la literatura.

- ***Las fiestas:***

Las fiestas tienen, aunque muy reducido, un elemento que perdura y parece indestructible: hace que la gente se olvide –por el tiempo que dure– de jerarquías y de su vida cotidiana. Esto en la Edad Media se realizaba de manera más libre que en la actualidad. Tanto en ella como en los carnavales la risa y el juego eran determinantes para lograr salir de la vida de todos los días y lograr esa “otra vida”

Tanto el juego como la risa de la cotidianeidad se expresaban sobre todo en la festividad, única manifestación de sacar al pueblo a otra vida, a una vida diferente de la oficial regida por la seriedad y el orden.

No obstante, también la fiesta podía ser oficial cuando sólo servía “para consagrar el orden social”⁶⁴ entonces no era capaz de llevar al pueblo a esa otra vida “de la libertad, de la igualdad y de la abundancia”⁶⁵, pero se le

⁶² *Idem.*, p. 12.

⁶³ *Idem* p. 11.

⁶⁴ *Idem* P. 15.

⁶⁵ *Ibidem.*

toleraba en la plaza pública y se le aceptaba porque “su carácter auténtico era indestructible”⁶⁶

La fiesta oficial consagraba la desigualdad y cada personaje se presentaba con su jerarquía. Con el carnaval o festividad del pueblo en la Edad Media “El individuo parecía dotado de una segunda vida que le permitía establecer nuevas relaciones, verdaderamente humanas con sus semejantes”⁶⁷

En la Edad Media se vivía la fiesta con mayor plenitud puesto que la risa y el juego tienen que ver con la ambigüedad y la ambivalencia que entonces existían; acciones que llevaban a situaciones, actualmente consideradas intolerantes. Todo con la concepción de la cultura popular de nacimiento-muerte, muerte resurrección. Es decir la cultura popular veía los procesos de la vida en un todo y unidad que para los hombres de la modernidad es difícil de comprender.

Esta unidad cuerpo-muerte, muerte-resurrección, muerte regeneración que se observa en las fiestas a través del juego o de la comida sólo se da en un ámbito colectivo. Por ejemplo en la Edad Media se lanzaban excrementos al cuerpo como parte de lo lúdico, ambivalente, de los festejos.

Debido al posicionamiento gradual cada vez más intolerante de la iglesia católica durante la Edad Media, al final de esta época vino una crisis que llevó a la mayor represión y así a una reducción de lo cómico-popular, pero al mismo tiempo los personajes pudieron ver el valor de lo carnavalesco y festivo para llevarlo a la literatura y así abrir una nueva época. Entonces el Renacimiento surge como resultado de la fuerza que ejerce lo popular sobre lo oficial y no como una corriente filosófica que hicieron posible los escritores y artistas, pues ellos (Boccaccio, Shakespeare, Cervantes, Rabelais) se dieron cuenta de la plenitud que significaba la unión de los opuestos, en la ambivalencia entre lo alto y lo bajo, cuerpo- espíritu.

⁶⁶ *Ibidem.*

⁶⁷ *Ibidem.*

La cultura popular está unida a la tierra. Ahí tienen su origen los regocijos y carnavales del pueblo que, generalmente, coinciden con el calendario agrícola. La cultura popular en la Edad Media estuvo unida al cristianismo con el que convivía, se puede decir que, con armonía. En el renacimiento la tradición medieval se da sobre todo en el arte:

“La riquísima cultura popular de la risa en la Edad Media vivió y evolucionó fuera de la esfera oficial de la ideología y la literatura serias. Fue gracias a esta existencia no-oficial por lo que la cultura de la risa se distinguió por su radicalismo y su libertad excepcionales, por su despiadada lucidez. Al vedar a la risa el acceso a los medios oficiales de la vida y de las ideas, la Edad Media le confirió, en cambio, privilegios excepcionales de licencia e impunidad fuera de esos límites: en la plaza pública, en las fiestas y en la literatura recreativa. Con ello la risa medieval se benefició amplia y profundamente. Pero durante el Renacimiento la risa en su forma más radical, universal y alegre, por primera vez en el curso de cincuenta o sesenta años (en diferentes fechas en cada país), se separó de las profundidades del pueblo y la lengua <<vulgar>>, y penetró decisivamente en el seno de la gran literatura y la ideología <<superior>>, contribuyendo así a la creación de obras maestras mundiales como el Decamerón de Bocaccio, el libro de Rabelais, la novela de Cervantes y los dramas de Shakespeare, etc. (...)...Mil años de risa popular se incorporaron a la literatura del Renacimiento. Esta risa milenaria no sólo fecundó, sino que fue fecundada a su vez. Se incorporó a las ideas más avanzadas de la época, al saber humanista, a la alta técnica literaria. A través de Rabelais, la palabra y la máscara del bufón medieval, las manifestaciones de regocijo popular carnavalesco, la fogosidad de la curia de ideas democráticas, que parodiaba los decires y ademanes de los saltimbanquis de feria, se

asociaron al saber humanista, a la ciencia y a la práctica médicas, a la experiencia política y a los conocimientos de un hombre que, como confidente de los hermanos Bellay, conocía íntimamente los problemas y secretos de la alta política internacional de su tiempo.”⁶⁸

Esto sucede en una época en que también aparece como nunca antes la censura y la intolerancia pues coincide con el surgimiento del Santo Oficio o Inquisición en España y con ella aparece la represión hacia todo lo que no es oficial y serio, así como las persecuciones e intolerancias hacia los que proponen pensamientos diferentes al dogma cristiano impuesto por la Iglesia. Pareciera necesaria esta etapa para que surja una nueva época.

La coincidencia de estudiosos del medioevo sobre la no diferenciación entre paganismo y cristianismo; entre otros, Antonio Rubial García que dice que efectivamente el primitivismo era una época donde “El universo era un todo en el que el hombre estaba unido e integrado a la naturaleza. Los ciclos agrícolas dependían de los espíritus que animaban a las plantas y que las fertilizaban; (...) La existencia de todo era consecuencia de una lucha cósmica entre principios opuestos: luz-tinieblas, día-noche, masculino-femenino, vida-muerte.”⁶⁹

Ese diálogo y armonía entre los opuestos comenzó a transformarse a fines de la Edad Media con el desarrollo del mercantilismo y la cada vez mejor organización de la iglesia católica con instituciones como la “curia romana y el colegio de cardenales; el derecho canónico y los concilios ecuménicos de Letrán [que] darán al papa el poder para ejercer mayores controles sobre el episcopado y la creación de las órdenes cistercienses y mendicantes [que] le permitirán tener a su servicio un cuerpo eclesiástico preparado y fiel a sus dictámenes. El ideal de cruzada contra el Islam y contra los herejes albigenses, las nuevas disposiciones sobre los procesos de canonización, la

⁶⁸ *Idem.* p. 69 y 70.

⁶⁹ Cristianismo-paganismo. La iglesia ante la religiosidad popular en la Edad Media y el Renacimiento. en *Teoría e Historia de las religiones.* p. 212.

persecución contra los ermitaños, los judíos y los homosexuales y la creación de un gran tribunal inquisitorial para evitar las desviaciones de la fe serán sólo algunos de los variados aspectos de tales cambios en la estructura eclesiástica.”⁷⁰

Igualmente el cristocentrismo y el culto mariano desarrollado por los mendicantes al final de la Edad Media, que predicaban sobre Jesús y su madre como si fueran terrenales, contribuyeron a que el pueblo se insurreccionara, puesto que en esta corriente religiosa predominaba lo corporal y terrenal, es decir, que en la tierra el ser humano debería buscar su bienestar.

“Uno de los aspectos centrales que se promovieron en la nueva espiritualidad fomentada por el papado fue el tema de la encarnación de Cristo. El acento que se puso sobre los rasgos humanos del Salvador, fortalecidos con la presencia afectiva y maternal de la Virgen María, fueron elementos que permitieron que la figura de Cristo se volviera cercana. El fenómeno se vio reforzado por el contacto con la religiosidad bizantina, que a través de sus fiestas e imágenes fomentaba sobremanera el culto mariano, y por las peregrinaciones y cruzadas, que pusieron la Tierra Santa y la historia humana de Jesús y de su madre al alcance de muchos. Por último, la espiritualidad franciscana con su humanismo y su insistencia en bajar lo divino del cielo a la tierra hizo posible redescubrir en todos los hombres, y sobre todo en los más desheredados, el semblante de Dios. El cristianismo popular, con su tendencia a corporeizar lo sagrado, se vio fuertemente influido por el nuevo espíritu.”⁷¹

Como consecuencia de las predicaciones dirigidas a los pobres por parte de las órdenes religiosas que utilizaron “el lenguaje religioso como una bandera política para manifestar su descontento social”⁷² surgieron grupos que deseaban el cambio que el propio Apocalipsis mencionaba.

⁷⁰ *Idem.* p. 213.

⁷¹ *Ibidem.*

⁷² *Idem.* p. 218.

Surge, en la gente, un descontento por no tener derecho a disfrutar lo terrenal y corporal, lo que va de la mano con las represiones sangrientas a los diferentes movimientos como los de los “flagelantes, los fraticelli, los lolardos y los husitas”⁷³ que predicaban como parte de su movimiento de cambio. “herejías populistas [que] habían seguido una versión del cristianismo más apegada a lo terreno y a lo corporal, más cercana al aquí y al ahora que al más allá.”⁷⁴ Esto le preocupaba mucho a la iglesia cuyo fin –ya era evidente– era mantener la fe en el más allá, en lo divino para que no hubiera reclamaciones terrenas.

También apareció, con el crecimiento de las ciudades como consecuencia de las cruzadas y el mercantilismo, una “religiosidad cristiana urbana”⁷⁵, exacerbada por las pestes y las guerras, rayana en la herejía.

Asimismo se hizo presente “el sustrato mágico del paganismo. El fenómeno fue notorio sobre todo en algunas zonas aisladas del ámbito rural, donde se habían mantenido prácticas mágicas, maléficas y curativas que hundían sus raíces en la prehistoria, y que salían a la luz a raíz de la expansión misionera de los mendicantes en esas áreas. Una de las más notables manifestaciones de ello fue la brujería, en la que la presencia de antiguos ritos y concepciones populares sobre el maleficio se asociaron con la creencia cristiana en el demonio.

Desde fines del siglo XIV, el aparato inquisitorial comenzó a perseguir unas prácticas consideradas como la peor de las herejías pues ponían a Satán en el lugar que pertenecía a Dios. (...)

Para el siglo XVI, la invención por parte de los dirigentes religiosos de un complot demoníaco para acabar con la cristiandad cayó en la fértil tierra de una población atemorizada por los cambios y la crisis eclesiástica y que, en busca de un chivo expiatorio, atacó a los que eran distintos, a los vecinos

⁷³ *Ibidem.*

⁷⁴ *Ibidem.*

⁷⁵ *Ibidem.*

indeseables, a las mujeres que practicaban la hechicería y que conocían viejos saberes. Por primera vez en la historia de las mentalidades occidentales la cultura popular cristiana, compenetrada ya profundamente de la visión eclesiástica, se volvía contra una manifestación del antiguo paganismo. La creencia en la brujería, compartida por el clero y el pueblo, se consolidó tanto en el ámbito católico como en el protestante, y llegó hasta el siglo XVII con su ola de persecuciones, de hogueras y de fanatismos.

A lo largo de los siglos medievales, la religiosidad popular había mantenido un diálogo constante tanto con la teología oficial como con las prácticas que sobrevivían del paganismo. La jerarquía eclesiástica, aunque rechazó abiertamente el uso de la magia y la adivinación, había tolerado, en incluso promovido, algunos procesos de ósmosis y adaptación de elementos que facilitaban, a través de una corporización de lo espiritual, la cristianización de las masas. El carácter litúrgico y colectivo que la Iglesia de la Edad Media dio al cristianismo hizo posible el diálogo. Esa convivencia y los procesos de adaptación sufrieron una abrupta ruptura con el advenimiento de la modernidad.”⁷⁶

El desarrollo económico, efectivamente, dio lugar al capitalismo. Pero éste no dio lugar al Renacimiento, puesto que el motor de la nueva época la aporta la cultura popular rescatada por Rabelais, Shakespeare y Cervantes, entre otros. Surge con la corriente que se denomina realismo grotesco. Corriente desde la cual se puede estudiar el realismo y su evolución desde la Edad Media hasta los siglos posteriores. Puesto que no es el interés de explicar la predominancia del discurso económico, no interesa desarrollar aquí la relación entre capitalismo y Renacimiento.

El realismo grotesco se caracteriza por lo informe de sus representaciones en las imágenes. Autores como Hieronymus van Aeken

⁷⁶ *Idem.* p. 218 a 220.

conocido como El Bosco, Lucas Cranach, Pieter Brueghel el Viejo son representantes de tal corriente en la pintura en el siglo XVI.⁷⁷

Gracias a que en la Edad Media existieron las festividades y carnavales el Renacimiento emerge debido a que lo oficial en la época era ya impuesto por la misma evolución del predominio feudal y eclesiástico. Así eran casi paralelas las actividades oficiales y serias con las parodias. Esto es, las mismas festividades, pero al revés.

La literatura medieval muestra textos, incluso religiosos, que incorporan el tratamiento antiolemne de los conceptos religiosos. Ejemplo en España con *El libro del buen amor* del Arcipreste de Hita o *Los milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, en donde la virgen María pelea contra los diablos para disputar el alma de “El sacristán impúdico” que era “fornicario”, pero que gracias a que se encomendaba a la virgen, ésta lo socorrió y lo libro de los diablos que ya cargaban con su alma.

Así, el Renacimiento es la recuperación de lo popular dentro de la literatura. Tal es el caso de *El Quijote* de Cervantes o el teatro de Shakespeare.

Igualmente, el Renacimiento es la recuperación de aspectos de la antigüedad por autores como Boccaccio, Rabelais, Shakespeare, Cervantes.

En la Edad Media no podía ser la influencia de la obra literaria lo que propiciara que coexistieran lo serio y lo cómico popular, pues era la propia religión del pueblo en sus dos vertientes: la seria y la carnavalesca la que permitía la existencia de numerosos cultos paganos antiguos como desfogue frente a la opresión de las formas cerradas de las jerarquías del sistema feudal.

La reducción de lo popular sucedido en la transición de la Edad Media al Renacimiento ocurre por los intereses de la burguesía naciente y la consolidación de la iglesia católica como institución predominante.

Cervantes representa, en don Quijote, en los pasajes sobre la comida y la satisfacción puramente inmediata de Sancho, el realismo grotesco. Tal es el

⁷⁷ *Historia de la pintura*. V. I pp. 234/237 y 241

caso de diferentes capítulos de la primera parte como en el XV que habla sobre lo que le ocurre a Rocinante, a don Quijote y a Sancho cuando al primero “le vino el deseo de refocilarse con las señoras hacas,”⁷⁸ lo que no agradó a esta especie de yeguas ni a sus dueños los yangüeses por lo que apalean a Rocinante así como a Don Quijote y a Sancho, cuando tratan de defenderlo. Asimismo en el capítulo de los galeotes donde éstos se burlan de don Quijote con palabras en doble sentido, o cuando Sancho se refiere a su rucio como sigue: -¡Oh hijo de mis entrañas, nacido en mi misma casa, brinco de mis hijos, regalo de mi mujer, envidia de mis vecinos, alivio de mis cargas y, finalmente, sustentador de la mitad de mi persona, porque con veintiséis maravedís que ganabas cada día mediaba yo mi despensa!”⁷⁹

En los capítulos XVI y XVII de la segunda parte, también se muestra a Sancho que en su necesidad corpórea por comer se le olvida que guarda los quesos en el yelmo de Mambrino del Quijote cuando éste se enfrenta contra los leones enjaulados; así como los capítulos XXX, XXXI, XXXII y XLI donde los duques se recrean en seguir la imaginación de don Quijote donde el realismo grotesco es llevado a su apoteosis al enfrentar la realidad con la gran fantasía de la que era capaz Cervantes.

Así para rastrear la cultura popular en los siglos posteriores al clasicismo deberá seguirse el curso del realismo grotesco que en el Renacimiento fue representado y reconocido todavía como algo natural con sus antecedentes históricos. Pero en el siglo XVIII es cuando, debido a la sobredimensión que se da al racionalismo que ha venido surgiendo y con él a la ilustración, se declara aquél como de baja estofa y de mal gusto.

El realismo grotesco viene de la palabra gruta o cueva. Esto es *lo que está encerrado*. Se caracteriza en literatura por juntar lo alto y lo bajo, lo sublime y lo inmediato, lo escatológico corporal y lo abstracto. En pintura y

⁷⁸ Cap. XV 1ª. parte de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. p. 109

⁷⁹ Cap. XXIII 1ª. parte *Op. Cit.* p. 184.

escultura se caracteriza porque las figuras humanas se extendían hasta formar parte del mundo de la naturaleza. Por ejemplo, en la pintura *El Bosco* representa esta corriente en *El jardín de las delicias*.

Dentro del grotesco –y según lo anterior– surge la corriente historicista alegórica que consiste en narrar historias cuyo significado estaba en clave. Dentro de tal vertiente se considera que estaba cifrada la obra de *Gargantúa y Pantagruel* de Francois Rabelais.

Ya en el siglo XVIII, estudiosos como Montaigne y Voltaire censuraban la obra de Rabelais y la consideraban como una diversión ligera. Se entiende que, por su época, dieran mayor importancia a las obras serias y didácticas. Montaigne se refiere a la obra de Rabelais como una literatura de diversión. Es precisamente en este siglo del racionalismo, en un solo sentido, cuando menos se entiende a Rabelais. A veces se le interpreta como obra didáctica que se escribe para que los lectores la tomen como ejemplo de lo que no está bien.

En el siglo XIX viene un resurgimiento de lo grotesco, pues se atiende nuevamente a la Edad Media; aquí ya se ve lo popular cómico como una parte de la individualidad abstracta de la personalidad y no, como en la Edad Media, con su característica colectiva popular. Así, en el romanticismo, la noche es muy importante para que el poeta hable de su sentir sobre el mundo, puesto que es su mirada individual y subjetiva lo que predomina. En el medioevo la noche y lo grotesco era preludio de alegría, de la luz, de la regeneración.

No obstante, los románticos han sido los que más se preocuparon por estudiar el aspecto del grotesco popular. Autores como Víctor Hugo, Swift, Sterne supieron interpretar más la tradición popular. Goethe en *Fausto* en la tercera parte habla precisamente de la característica del diablo como personaje que provoca el surgimiento de nuevas épocas. En la segunda parte de esta obra se nota ya lo cíclico del devenir histórico con la descripción de las guerras de la humanidad desde la parodia irónica de lo cómico humorístico.

C a p í t u l o I I

Discurso dialógico histórico. Parodia e ironía en *Las batallas en el desierto*.

Las batallas en el desierto es novela polifónica, dialógica e histórica, tal como lo hemos estudiado en el Capítulo I⁸⁰ con una forma arquitectónica-artística sustentada en la palabra irónico-paródica (a estos dos procesos estéticos los hemos estudiado en el capítulo anterior)⁸¹, construida con enunciados que realizan diálogos histórico-paródicos en muchos sentidos. Esto es, existe un despliegue de discursos en las tres dimensiones cronotópicas o espacio-temporales del pasado, del presente y del futuro (con movilidad desde diversas perspectivas: del héroe, de los diversos personajes y desde el sujeto que contempla) Es decir, que la palabra dialógica de esta prosa obliga a moverse desde la perspectiva sincrónico-literario-artística del autor-creador hasta lo diacrónico histórico-político y social extraliterario de todos los participantes del proceso literario. Las formas compositivas recurrentes son burlescas, satíricas, irónicas con intención ético-estética, con una palabra simbólica profunda que el autor representa por medio, primero, del héroe-narrador del relato y, después, por los demás personajes.

Así como Goethe⁸², por medio de la parodia logra fundir varios planos espacio temporales cuando Fausto conversa con Mefistófeles cuando aquél ve a Helena de Troya entre brumas⁸³ de forma semejante JEP condensa con un

⁸⁰ Véanse las características de la palabra dialógica en la p. 22 y lo que es la novela polifónica en la p. 23 del Capítulo I.

⁸¹ La prosa paródica de José Emilio Pacheco contiene ironía, de la que se habló en la nota 52 del Capítulo I.

⁸² Relaciono a Goethe con José Emilio Pacheco porque considero que temáticamente se relacionan por el aspecto telúrico que desarrollan en sus obras.

⁸³ La situación trágico escatológica-humorística es interesante en JEP porque representa la evolución que ha experimentado en el siglo XX la temática narrativa, en cuanto que: a) La parodia no es ya, abiertamente, con el fundamento judeo-cristiano, sino más bien dentro de un ámbito puramente histórico económico y social b) Que los

recorridos espacio-temporales de los cronotopos son insertos en la ironía y carnavalización literaria que utiliza, los cuales c) Son casi invisibles, es decir, exigen gran atención del observador lector. Es decir, mientras que el texto de Fausto alude a la concepción cristiana escatológica del origen del mundo y pueden observarse las épocas que superpone Goethe; en *Las batallas en el desierto* se esbozan apenas planos históricos por medio de expresiones de una ciudad decadente, como lo dice Héctor, el hermano de Carlitos, en la siguiente cita del primer capítulo de la novela:

Fue el año de la poliomielitis: escuelas llenas de niños con aparatos ortopédicos; de la fiebre aftosa: en todo el país fusilaban por decenas de miles reses enfermas; de las inundaciones; el centro de la ciudad se convertía otra vez en laguna, la gente iba por las calle en lanchas. Dicen que con la próxima tormenta estallará el canal del desagüe y anegará la capital. Qué importa, contestaba mi hermano, si bajo de régimen de Miguel Alemán ya vivimos hundidos en la mierda.(Capítulo I “El mundo Antiguo” en *Las batallas en el desierto* p. 10)

Esta representación de la realidad tiene su referente en imágenes semejantes pertenecientes a otras épocas como es el caso de la Edad Media a la que en forma indirecta remite la novela de JEP, como lo veremos adelante.

Con referencia a este uso de la parodia es conveniente recordar que Goethe en *Fausto*, la utiliza en una situación trágico-escatológica-humorística donde el héroe dialoga con Mefistófeles una vez que regresa de la época a la que pertenece Helena de Troya, la reina de Esparta, cuando ésta regresa a su palacio con su esposo Menelao, después que los aqueos han tomado Troya y habiendo luchado aquél con París Alejandro. Cuando Fausto ve a Helena queda suspenso por su belleza y, extasiado, describe tanto a la mujer que él ve entre nieblas como las sensaciones que experimenta.

...Sí, no me engaña mi vista... Soberbiamente tendida sobre almohadones iluminados por el sol, veo gigantesca, es verdad, una imagen de mujer semejante a los dioses. Parecida a Juno, a Leda, a Helena, ¡cuán majestuosamente seductora oscila ante mis ojos! ¡Ah!, ya se desordena. Informe, ancha y amontonada, se para en el Oriente semejando apartados montones cubiertos de nieve, y refleja deslumbradora el gran pensamiento de fugitivos días. Pero una sutil y luminosa franja de niebla fluctúa aún en derredor de mi pecho y de mi frente, serenándome, fresca y halagüeña. En este momento sube, ligera y vacilante, cada vez más alto, y se aglomera. ¿Me engaña una encantadora imagen, como el bien supremo y tanto tiempo llorado de la primera juventud? Surgen los más primitivos, los más íntimos tesoros del corazón. Esto me designa el amor de mi aurora, de ligero vuelo, la primera mirada, apenas comprendida, que tan rápida impresión produjo en mí, y que retenida fielmente, superaba en brillo a todos los tesoros. Cual la belleza del alma, agrándase la forma hechicera y, lejos de disiparse, se remonta en el éter llevándose consigo la mejor parte de mi corazón.(J. W. Goethe, *Fausto*. 2ª. Parte Acto.IV p.335)

Este éxtasis es interrumpido por la llegada de unas botas enormes de las que descende Mefistófeles para quitar a Fausto de sus pensamientos y llevarlo a un plano escatológico y paródico-burlesco donde ambos dialogan sobre el origen y la forma que ha tomado la tierra. Esta conversación es interesante porque hablan en forma opuesta del origen del mundo. Es decir, mientras para Fausto la tierra se ha conformado con sus montañas, valles y mares con cierta armonía para la vida; para Mefistófeles, representante del diablo judeo-cristiano, se tuvo que conformar así después de lo terrorífico y espantoso que fue la conformación originaria del mundo, con sus explosiones, choques de capas terrestres erupciones y terremotos. Todo ello desde la concepción de creación del mundo por el Dios cristiano. Así, Mefistófeles dice burlescamente a Fausto cuando se lo encuentra reflexionando sobre lo que es el mundo; sobre lo adelantado que es, pues advierte el éxtasis de Fausto por Helena, así como sus suposiciones de la armonía de la forma terrestre.

Le dice Mefistófeles a Fausto que piensa así porque él no estuvo presente en la conformación del mundo, en su origen, que si así hubiera sido no pensaría igual. Aquí observamos lo que dice Mefistófeles:

LA NOVELA Y LA HISTORIA

(Esquema)

Etapa posterior a la época clásica.	Edad Media	Renacimiento	Barroco	Siglo XVIII	Siglo XIX	Siglo XX	
Novela antigua: . <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; width: fit-content; margin: 5px auto;">Aparición de las clases</div>	Novelas de aventuras Novela caballeresca.	Novela pastoril Novela de puesta a prueba	Novela barroca. Novela Sentimental. Picaresca	Novela satírica	Novela romántica y novela realista	a)Novela: histórica alegórica. b)Novela autobiográfica de desarrollo. c)Novela pedagógica o de educación. d)Novela: dialógica polifónica.	
El satiricón S. I d. C Petronio. El asno de oro Apuleyo S. II d. C. Dafnis y Cloe Longo S. IV d. C.	Tristán e Iseo Amadís	Rabelais Cervantes Shakespeare Quevedo	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: 100%;">Cambio de imagen del hombre y de su destino.</div>				
Aparición de las clases sociales.							

Existen dos líneas estilísticas de la novela a través del tiempo. 1) Novela con pretensión de interpretar un papel vital 2) Novela sobre

registro de hablas de los años cuarenta y cincuenta (bajo la unidad de su propia palabra) alusiones a épocas pasadas como es el caso de la alusión a la Edad Media. No obstante, en la configuración total de la novela, en su arquitectura compleja, podemos vislumbrar que remite a épocas diversas.

No es posible estudiar aquí, en detalle, cada plano de *Las batallas en el desierto*, ya que cada uno debe ser confrontado y revisado en interacción con diversas novelas a través del tiempo. Como esta tesis de maestría estudia la novela en sí misma, como un todo, tal finalidad rebasa el objetivo y, por ello, podrá investigarse y desarrollarse en un trabajo posterior, por ejemplo en el doctorado. Remito al lector al esquema anexo que podrá servir como apoyo para ubicar la riqueza a la que nos ha permitido asomarnos la novela.

a) Varios tipos de novela en una:

En el plano literario artístico se congregan los demás, aún los extraliterarios. Por medio del primero se incorporan los lenguajes de los diferentes tipos de novela a través del tiempo. Esto es, allí –En *Las batallas en el desierto*– se actualiza la diacronía o historia de la prosa artística novelística con varios tipos o clases de novelas. El primero es el de la “novela de puesta a prueba”⁸⁴ de aventuras:

El héroe⁸⁵ como elemento de la novela polifónica que hemos descrito en los incisos b) y c) del Capítulo I (desplegado en dos: Carlos adulto y

...la masa ígnea del abismo, borbotante aún, [que] se hinchó despidiendo torrentes de llamas; cuando el martillo de Moloch, forjando roca sobre roca, arrojaba a gran distancia restos de montes. Todavía está la tierra erizada de masas extrañas de peso enorme. ¿Quién puede explicar semejante fuerza de proyección?

⁸⁴ V. “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo. Hacia una tipología histórica de la novela.” en *Estética de la creación verbal* de M. M. Bajtín. p. 202.

⁸⁵ El concepto de héroe es fundamentalmente artístico como lo propone M.M. Bajtín en su concepto de novela polifónica sobre el que se refiere como: “una visión y representación totalmente nuevas del hombre interior y, por consiguiente, del acontecimiento que relaciona a los hombres interiores” “I. La novela polifónica de

Carlitos niño) está inserto en un complejo proceso de búsqueda de sí mismo o del ser porque realiza el camino que, de diferente manera, realizamos todos en la vida: buscarnos a nosotros mismos. He allí uno, de los diferentes puntos de interés de la novela al plantear el recorrido de esa búsqueda. Carlos, el héroe, recorre –y nosotros junto con él- el proceso de identidad o búsqueda de la conciencia dentro del mar de inconciencia.

“Ya sabemos que el héroe es el yo a la búsqueda de sí mismo; el dragón tiene todos los rasgos del uroboros; el tesoro es vario: la princesa cautiva, la perla de gran precio, el agua de la vida, la hierba de la inmortalidad. La lucha contra el dragón significa la lucha a muerte con el padre y la madre”⁸⁶

Al mismo tiempo se combina con otro tipo de novela, la de puesta a prueba de aventuras que recuerda la novela de caballería: Carlitos niño, al enamorarse de Mariana realiza el camino del caballero enamorado, cuyo amor tiene un impedimento, puesto que su amada es 34 años⁸⁷ mayor que él. No obstante, él lucha contra tal obstáculo y le declara su amor, a pesar de que, por ello, atraviesa por una serie de dificultades, las cuales son características de la “novela de puesta a pruebas”. Después de pasar por una serie de escollos pierde a su amada, porque nunca más la vuelve a ver. Sólo se entera que probablemente se suicidó o la asesinaron.

Igualmente, se superpone la novela biográfica de desarrollo, pues en esta novela corta de José Emilio Pacheco Carlos recorre el tiempo desde niño hasta cuando tiene aproximadamente 44 años. Así, está presente la “novela

Dostoievsky y su presentación en la crítica” *Problemas de la Poética de Dostoievsky* p. 26 y 27.

En este trabajo se desarrolla solamente un acercamiento al héroe de *Las batallas en el desierto*, al que se le percibe como un personaje casi autónomo, que cuestiona y reflexiona la realidad casi independientemente del autor.

⁸⁶ José Ma. Mardones, “3 Mito. Historia y realidad” en *El retorno del mito. La racionalidad mito-simbólica*. pp. 109 y 110.

⁸⁷ En la primera edición de 1981 aparece “sesenta” como penúltima palabra de la novela, en la segunda edición –revisada y modificada por el autor– aparecen estas otras dos palabras “ya ochenta”.

biográfica de desarrollo realista” porque es novela histórico-realista de educación al pertenecer, también, a la tipología de “novela de educación”

De esta última existen cinco subtipos: el de crecimiento del hombre, con la idea esencial pedagógica donde el héroe permanece estático⁸⁸; el del desarrollo del héroe donde predomina su imagen dinámica⁸⁹; luego, el de la sucesión de las edades del hombre que puede ser con estructura cíclica⁹⁰; el tercer subtipo es el biográfico y autobiográfico donde lo que importa es que “se está forjando el hombre mismo y su carácter”⁹¹, dentro del destino humano; el cuarto subtipo de novela de educación está fundamentada por “alguna idea pedagógica planteada de una manera más o menos abierta”⁹²; y por último, el quinto subtipo, cuando “el desarrollo humano se concibe en una relación indisoluble con el devenir histórico”⁹³

En este último subtipo de novela de educación resalta la condición de que se mueva o sufran transformaciones tanto el héroe como el mundo que habita. Así, en ésta, se evidencian los problemas del hombre y los del mundo; aquí mismo aparece desplegado el tiempo histórico en toda su dimensión. Aparecen problemas sobre la libertad y la injusticia, así como la necesidad de que las personas empleen su energía en todos los sentidos y, por tanto, este último subtipo de novela de educación promueve una fuerza creativa hacia el futuro.

A este subtipo de novela –si se le puede insertar en alguna clasificación– pertenece *Las batallas en el desierto*, puesto que combina diferentes tipos de novelas superpuestas. Por ello, desde el mismo título y los enunciados que componen los párrafos de cada capítulo resuena la forma artística-paródica dialogizante y plurilingüe en múltiples sentidos y niveles

⁸⁸ M.M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*. “El planteamiento del problema; la novela de educación” pp. 210/216.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibid.* p. 213.

⁹² *Ibid.* p. 214.

⁹³ *Ibid.* p. 214 y 215.

(literarios y extraliterarios). No obstante, sobresale o predomina, allí mismo, la historia de un individuo –inserto en un país y éste en el mundo de fines del siglo XX– que al recorrer el camino del inconsciente a la conciencia realiza el proceso de humanidad que ha llevado a cabo toda la especie, pues aborda, gracias a la prosa artística literaria, las imágenes universales que sólo es capaz de aprehender el inconsciente colectivo:

“Hay un estrato relativamente superficial del inconsciente que es, sin ninguna duda, personal. Lo llamamos inconsciente personal. Pero ese estrato descansa sobre otro más profundo que no se origina en la experiencia, no es una adquisición personal, sino que es innato: el inconsciente colectivo. He elegido la expresión <<colectivo>> porque este inconsciente no es de naturaleza individual sino universal, es decir, que en contraste con la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son, *cum grano sallis*, los mismos en todas partes y en todos los individuos. En otras palabras, es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye así un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal que existe en cada uno.”⁹⁴

Para el propósito de este estudio conviene resaltar que, como toda prosa novelística, ésta ofrece el “inconsciente colectivo” del que habla Jung, porque Carlos no nada más es un ciudadano de México, sino también un habitante de un país que descubre desde niño, el que ha ido asimilando hasta llegar a su presente como hombre maduro que recuerda el episodio de su vida cuando se enamora de Mariana, siendo un niño.

Cuando se lee *Las batallas en el desierto* por primera vez, y aún en lecturas subsecuentes, se percibe una densidad que puede provocar el efecto de gran incertidumbre por la dificultad para conectar los hechos narrados ocurridos en

⁹⁴ C. G. Jung “Sobre los arquetipos del inconsciente colectivo” en *Hombre y sentido*. *Círculo Eranos III*. p. 10.

la historia de la novela, referidos a la realidad histórica de México del sexenio del régimen político de Miguel Alemán, con los posteriores dentro del propio país; así como con los acontecimientos mundiales que también se narran allí; todo ello con una superposición e imbricación de lenguajes de la tradición de la prosa novelística y de la realidad.

En el interior de Carlos, el héroe de la historia e, igualmente, en el que contempla suceden fenómenos que requieren la descripción de la compleja técnica novelística y el efecto estético, igualmente complejo, pues cuando descubrimos las causas de tal complejidad se empieza a comprender por qué la novela encierra tanta incertidumbre y densidad. Por ejemplo, las “formas compositivas”⁹⁵ lingüísticas del título se convierten en arquitectónico-artísticas, por el sólo hecho de ser el título de una novela.

Las batallas en el desierto forman un enunciado, pero aunque esté formado por el artículo: *Las*, más un sustantivo: *batallas*, más el complemento de lugar: *en el desierto*, el título es dialógico y plurilingüe porque remite a diversos discursos literarios e histórico-sociales, extraliterarios como los siguientes:

– A los juegos de los niños a la hora del recreo en el colegio donde asiste Carlitos, el héroe niño.

“En los recreos comíamos tortas de nata que no se volverán a ver jamás. Jugábamos en dos bandos: árabes y judíos”⁹⁶

– A las batallas entre árabes y judíos, a partir, sobre todo de la fundación de Israel en 1948 y que efectivamente suceden en el desierto.

“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.”⁹⁷

⁹⁵ V. Nota 18 del Primer capítulo.

⁹⁶ José Emilio Pacheco, *Las batallas en el desierto*. “II. Los desastres de la guerra” p. 13 2ª. ed.

⁹⁷ *Ibidem*.

–A la bomba atómica y a la Guerra Fría, que sigue una vez terminada la Segunda Guerra Mundial, como presente histórico desde la época en la que habla Carlitos niño.

“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.”⁹⁸

–A la algarazara o alegría de los niños.

“Antes de la guerra en el Medioriente el principal deporte de nuestra clase consistía en molestar a Toru. Chino chino japonés: come caca y no me des. Aja, Toru, embiste: voy a clavarte un par de banderillas. Nunca me sumé a las burlas. Pensaba en lo que sentiría yo, único mexicano e una escuela de Tokio; [...] Toru, el mejor del grupo, sobresaliente en todas las materias. Siempre estudiando con su libro en la mano. Sabía jiu-jit-su. Una vez se cansó y por poco hace pedazos a Domínguez. Lo obligó a pedirle perdón de rodillas. Nadie volvió a meterse con Toru. Hoy dirige una industria japonesa con cuatro mil esclavos mexicanos.

En donde junto a la algarabía de los niños con sus juegos burlescos, se aprecia también la proyección hacia el futuro, por medio de un mecanismo cronotópico paródico irónico, en cuanto que también se narra que ese niño apodado Toru: “Hoy dirige una industria japonesa con cuatro mil esclavos mexicanos.”

Soy de la Irgún. Te mato: Soy de la Legión Árabe. Comenzaban las batallas en el desierto. Le decíamos así porque era un patio de tierra colorada, polvo de tezontle o ladrillo, sin árboles ni plantas, sólo una caja de cemento al fondo.”⁹⁹

⁹⁸ *Op. Cit.* “I.El mundo antiguo” p. 11.

⁹⁹ *Ibid.* “II.Los desastres de la guerra” pp. 14 y 15.

También se alude a la guerra o batalla que cada ser humano lleva en su interior y que confronta con el mundo que vive. Este discurso simbólico, cercano además del irónico-paródico, es lo que le da unidad artística a la novela que sólo la teoría de la poética histórica puede describir:

“Un mediodía yo regresaba de jugar tenis en el Junior Club. Iba leyendo una novelita de Perry Mason en la banca transversal de un Santa María cuando, en la esquina de Insurgentes y Álvaro Obregón, Rosales pidió permiso al chofer y subió con una caja de chicles Adams. Me vio. A toda velocidad bajó apenadísimo a esconderse tras un árbol cerca de “alfonso y Marcos”, donde mi madre se hacía permanente y maniquiur antes de tener coche propio y acudir a un salón de Polanco.

Rosales, el niño más pobre de mi antigua escuela, hijo de la afanadora de un hospital. 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 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). Rosales hosco, pálido, retrocediendo. Hasta que al fin se detuvo y me miró a los ojos.”¹⁰⁰

donde las *batallas* interiores o “gran batalla” se representa con los paréntesis o interpolaciones que representan el lenguaje irónico paródico. Batallas que suceden en el *desierto* símbolo del “lugar propicio para la revelación [...] [porque] es el reino del sol, no en su aspecto de creador de energías sobre la

¹⁰⁰ Ibid. XII. Colonia Roma. P. 59.

tierra, sino como puro fulgor celeste, cegador en su manifestación.”¹⁰¹ Además, también, como opuesto al agua, ésta como “símbolo de corrupción moral”¹⁰² e inconsciencia. Es decir el desierto es el lugar propicio para el ascetismo, donde se puede buscar a Dios. En este sentido tal lugar simboliza la espiritualidad, el “<dominio de la abstracción>”¹⁰³

De manera semejante y en ocasiones con mayor condensación, con cada enunciado se confirma una dualidad interna, entre enunciado y enunciado que proyecta a una triada y así sucesivamente hasta llegar a una polifonía. Esta resonancia, en primer lugar, nos dice que: *Las batallas en el desierto* es el título de la novela y es el nombre de un conflicto mundial que tiene resonancia en la sociedad de todo el mundo, y dentro de ésta, en la mexicana, y, en segundo lugar, que: es el dinamismo artístico del creador de la prosa de esta novela con palabras (que no permiten desatenderse de la polifonía) en la voz del hablante principal o protagonista en el que se mueven las palabras de otros personajes, entre éstos la del propio autor-creador –perdidiza y provocadora– que mueve múltiples discursos con palabras ideológicas y falsas, pero que al mismo tiempo, también, desenmascaran una realidad con un orden ilusorio:

“Escuché sin ser visto una conversación entre mis padres. Pobre Carlitos. No te preocupes, se le pasará. No, esto lo va a afectar toda su vida. Qué mala suerte. Cómo pudo ocurrirle a nuestro hijo. Fue un accidente, como si lo hubiera atropellado un camión, haz de cuenta. Dentro de unas semanas ya ni se acordará. Si hoy le parece injusto lo que hemos hecho, cuando crezca comprenderá que ha sido por su bien. Es la inmoralidad que se respira en este país bajo el más corrupto de los regímenes. Ve las revistas, el radio, las películas: todo está hecho para corromper al inocente.”¹⁰⁴

¹⁰¹ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*. p. 171 y 172.

¹⁰² *Ibidem*

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ José Emilio Pacheco, *Las batallas en el desierto*. “XI Espectros” p.55 y 56.

Aquí, por medio de una arquitectónica de la prosa en la que se combina la narración del protagonista con el diálogo de sus padres sin ninguna marca tipográfica de diálogo, ni cambio de párrafo que indique el cambio de situación. En una cláusula sola está vertido como se observa: la **inconsciencia** de los padres en el sentido de no entender a los hijos, en este caso Carlitos; puesto que en ningún momento se cuestionan si están actuando bien con su hijo, solamente culpan a lo que les rodea, y en ningún momento se autocuestionan. Era la inconsciencia que se manifestaba ideológicamente en el sentido de que ellos (los padres) sobreentienden que sus juicios no se ponían en duda, sólo pueden inquirir a los demás, pero nunca a sí mismos. Es decir, por el hecho de ser padres se convertían en algo sagrado que no podía discutirse. Por otro lado, también allí están **confrontados** el parecer de la madre frente a la del padre, pues aunque no sepamos quién habla en cada oración que forma el párrafo, identificamos muy bien a quién corresponde cada intervención.

En este mismo sentido, es importante observar que tal arquitectura no es frecuente en la novelística mexicana, por lo menos en las novelas que existen cuando se publica *Las batallas en el desierto*. Esta disposición de los elementos en el objeto estético novela causa desconcierto, al mismo tiempo que –y esto es lo interesante– el participante lector identifica los diversos registros de habla y los integra en la conversación correspondiente, de manera automática, es decir sin darnos cuenta. Es decir, las partes composicionales se han dispuesto de tal manera que resulta que esta prosa lleva al lector a tales imágenes que aparezca que está presenciando escenas del lenguaje cinematográfico.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Sería interesante y valioso para tener un panorama de la evolución de la novela mexicana, estudiar el dialogismo (en el sentido de diálogo) entre novela y lenguaje cinematográfico en la narrativa mexicana y específicamente en la narrativa de José Emilio Pacheco, quien colaboró en la elaboración de varios guiones cinematográficos como: *Los cachorros* y *La otra mujer* en 1971, *El castillo de la pureza* en 1972, *El santo Oficio* en 1973, *Fox-trot/The Other side of paradise* en 1975, *La pasión según Berenice* de 1975 a 76, *Lecumberri/Palacio negro* en 1976 y *El lugar sin límites* en 1977.

A continuación, nuevamente en la narración del héroe narrador, advertimos su soledad frente al problema de estar enamorado y que nadie fuera capaz de entenderlo, ni los psicólogos cuya especialidad era el estudio y comprensión de la mente humana. Su propio hermano que bien hubiera podido entenderlo –pues recién había pasado por la pubertad– consideraba su audacia o atrevimiento como una travesura, pero nunca dedicó una atención respetuosa a lo que su hermanito (Carlos) experimentaba.

“Así pues, estaba solo, nadie podía ayudarme. El mismo Héctor consideraba todo una travesura, algo divertido, un vidrio roto por un pelotazo. Ni mis padres ni mis hermanos ni Mondragón ni el padre Ferrán ni los autores de los tests se daban cuenta de nada. Me juzgaban según leyes en las que no cabían mis actos.¹⁰⁶

La soledad del protagonista se expresa a la vez que un cuestionamiento de todo lo que consideraba mal de su entorno. Es decir, ¿cómo puede sentirse un niño al ser cambiado de escuela, sin conocer a nadie, sin volver a ver más a sus compañeritos? Su sentimiento de extrañeza en su nueva escuela, como si no tuviera derecho a estar en ella, al sentirse un “intruso”. Igualmente, deja ver su sentimiento hacia su antigua escuela, donde jugaba a *Las batallas en el desierto*. En su nueva escuela se le despierta gran soledad y se refugia en el sentimiento de amor que sentía por Mariana, pues era lo único en que se sentía salvado:

Entré en la nueva escuela. No conocía a nadie. Una vez más fui el intruso extranjero. No había árabes ni judíos ni becarios pobres ni batallas en el desierto – aunque sí, como siempre inglés obligatorio. Las primeras semanas resultaron infernales. Pensaba todo el tiempo en Mariana. Mis padres creyeron que me habían curado el castigo, la confesión, las pruebas psicológicas de las que nunca pude enterarme. Sin embargo, a escondidas y con gran asombro del periodiquero, compraba *Vea y Vodevil*, practicaba los malos tectos sin conseguir el derrame. La

¹⁰⁶ *Idem.* p. 56

imagen de Mariana reaparecía por encima de Tongolele, Kalantán, Su Muy Key. No, no me había curado: el amor es una enfermedad en un mundo en que lo único natural es el odio.”¹⁰⁷

Así, la metáfora del título de *Las Batallas en el desierto* es, también, la lid de las palabras donde ocurren victorias y derrotas que buscan: ora el sojuzgamiento de unas personas hacia otras, ora la búsqueda de la verdad. Allí no se dice nada como última palabra sino siempre con una inconclusión e impersonalidad que alude a todos los implicados y los impele a responder, literaria y extraliterariamente, la infinidad de preguntas que de allí emergen.

Es decir, que en cada enunciado el dialogismo es evidente en primer término, pero difícil de descifrar y de gran tensión, por la imbricación de la compleja arquitectura-artística, en la que también interactúan múltiples discursos, entre otros: los históricos, los religiosos, los míticos, los políticos, los económico-sociales, los simbólicos, los histórico-paródicos, con predominancia de estos dos últimos.

Los discursos histórico-paródicos, histórico-míticos e histórico-irónicos son los que rigen a las formas que componen los diferentes grados y disposiciones de la parodia e ironía de la novela. La palabra creadora de tales formas compositivas es la que evoca un pasado inolvidable –porque sigue vigente en el folklore– y seductor por su apertura hacia un conocimiento remoto y oscuro, posibilidad de conocimiento de la humanidad, todavía no estudiada suficientemente: la percepción carnavalesca de la sociedad y del mundo.

b) Parodia e ironía en *Las batallas en el desierto*.

La parodia es característica del carnaval y tiene su origen en “la sátira menipea’ [que] recibió su nombre de un filósofo del siglo III a.C., Menipo de

¹⁰⁷ José Emilio Pacheco, *Las batallas en el desierto*. “XI Espectros” p.55 y 56.

Gadara”¹⁰⁸ de la antigüedad clásica, y su importancia reside en que es un género que tiene que ver con varios aspectos unidos por el elemento cómico-humorístico; aspectos como la risa, la libertad de temas, filosofía sobre la verdad, el naturalismo de los bajos fondos, síncretismo entre lo alto y lo bajo (cielo-infierno, dioses-hombres de los bajos fondos, etc.), la fantasía, experimentación psicológica, conductas excéntricas, utopía social, intercalación de género, inmediatez histórica o periodismo histórico forman parte de la sátira menipea o parodia.

El carnaval posee una ambigüedad entre lo serio y lo cómico, asimismo, se dan situaciones –propias también de los festejos colectivos– en las que surge “un *nuevo modo de las relaciones entre la gente* que se opone a las relaciones jerárquicas y todopoderosas de la vida cotidiana. El comportamiento, el gesto, y la palabra del hombre se liberan del poder de toda situación jerárquica (...) que los suele determinar totalmente en la vida normal, volviéndose excéntricos e importunos desde el punto de vista habitual”¹⁰⁹

También, el carnaval es un “*espectáculo sincrético con carácter ritual*”¹¹⁰; es una forma cultural popular compleja donde pueden participar muchos elementos y que “tiene muchas variantes de acuerdo con las épocas, pueblos y festejos determinados”¹¹¹

Por su naturaleza de no pertenecer ni a lo oficial de la realidad, ni a lo artístico, es difícil la transposición del carnaval a la literatura; sin embargo si existió, de manera muy consciente, este uso de lo popular grotesco y escatológico, en el renacimiento. Actualmente este uso de lo carnavalesco en literatura es lo que se ha llamado carnavalización literaria.

Pareciera que existe paralelismo entre el fin de la Edad Media y la época actual porque también hoy el arte y la literatura se inclinan por aprehender las

¹⁰⁸ Mijaíl M., Bajtín *Problemas de la poética de Dostoievsky* “Las obras de Dostoievsky” p. 159.

¹⁰⁹ Mijaíl M. Bajtín, *Op. Cit.* p. 175.

¹¹⁰ *Idem.* p. 172.

¹¹¹ *Ibidem.*

formas carnalescas en lo posible; así, leemos que la mayoría de las novelas históricas contienen la parodia de la carnavalización literaria.¹¹² Además de la aún no clasificada como novela histórica que remite en uno de sus planos a la época actual.

Puesto que el lenguaje del carnaval propiamente “no puede ser traducido satisfactoriamente al discurso verbal, menos al lenguaje de conceptos abstractos,”¹¹³ de la literatura ha emergido –como de manera natural, en su evolución– una de las formas de la carnavalización literaria: la parodia o menipea que expresa, de alguna manera, la percepción carnalesca compleja de la vida en la literatura. Una definición de la parodia literaria es la siguiente:

“Imitación burlesca de una obra, un estilo, un género*, un tema*, tratados antes con seriedad. Es de naturaleza intertextual*.(...)”

El paso del estilo serio al paródico se prepara mediante la introducción, en forma velada (sin indicio formal de expresión) de un tono épico o solemne cuya verdadera naturaleza de *habla ajena* (en el falso y pomposo tono –también ajeno– de la oratoria oficial, por ejemplo, o en el *habla** ajena del coro babieca de admiradores que representan la “opinión general”), se revela después, al pasar a otro lenguaje que es el del autor, en cuya voz los adjetivos con frecuencia juegan un importante papel desenmascarador del habla ajena. (...)

La parodia es, pues, la representación de una típica construcción híbrida que ofrece dos acentos y dos estilos.”¹¹⁴

La forma paródica se manifiesta en estilos diferentes y su identificación verbal no es sencilla, pues no es una figura retórica que se identifique en

¹¹² Seymour Menton anota en *La nueva novela histórica de la América Latina seis características* y en la sexta dice: “El concepto de lo carnalesco que desarrolló Bajtín en sus estudios sobre Rabelais prevalece en varias de las NNH” “Rasgos de la Nueva Novela Histórica” p.44.

¹¹³ Mijail M. Bajtín, *Op. Cit.* p. 172.

¹¹⁴ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*. 8ª. ed. México, Porrúa, 2003 p. 391 y 392.

algún nivel del lenguaje, debido a sus diversos grados y planos donde sucede la intertextualidad. Esto es, puede darse en un plano textual literario o también extraliterario. Por ejemplo: la parodia siguiente de *Las batallas en el desierto* sucede entre un texto en el que se le ha superpuesto uno extraliterario, esto es: parodia sobre lo que se acostumbra decir a los niños para que no se alejen de casa:

“La calzada de la Piedad, todavía no llamada avenida Cuauhtémoc, y el parque Urueta formaban la línea divisoria entre Roma y Doctores. Romita era un pueblo aparte. Allí acecha el Hombre del Costal, el gran Robachicos. Si vas a Romita, niño, te secuestran, te sacan los ojos, te cortan las manos y la lengua, te ponen a pedir caridad y el Hombre del Costal se queda con todo. De día es un mendigo; de noche un millonario elegantísimo gracias a la explotación de sus víctimas. El miedo de estar cerca de Romita. El miedo de pasar en tranvía por el puente de avenida Coyoacán: sólo rieles y durmientes; abajo el río sucio de La Piedad que a veces se desborda.”¹¹⁵

La cita anterior muestra la parodia con frases de la comunicación extraliteraria superpuesta en el lenguaje literario. Se efectúa, así, un fenómeno estético-literario por la superposición de textos en la voz del narrador, además, de que existe un tono sutil de parodia irónica con eso de llamarle al “Hombre del Costal” “millonario elegantísimo”, donde la imagen es risible al imaginarse a los millonarios elegantes como hombres miserables con su costal de pillos a cuestas.

Por tanto, es conveniente confirmar los elementos constantes que identifican a la parodia para no perderse en la diversidad no sólo de discursos sino de formas estético-arquitectónicas que los componen como son: **dialogismo** (coexistencia de por lo menos dos discursos), **inclusión de la**

¹¹⁵ José Emilio Pacheco, *Las batallas en el desierto*. 2ª. ed. p.14.

ironía con risa amplia o reducida, **síncrisis**¹¹⁶ entre lo alto y lo bajo y la **anácrisis** que:

“es la provocación de la *palabra** por medio de la palabra (o del *discurso** mediante el discurso); o bien utilizando la situación temática. Es el modo de suscitar la respuesta del *interlocutor*, la vía para impulsarlo a manifestar su opinión.

La síncrisis es la *confrontación*, durante el diálogo, de diferentes puntos de vista a propósito de cualquier objeto de discusión. Es característica del diálogo que se efectúa en una *situación límite* (lo que Bajtín llama “*género** del diálogo en el *umbral*” (:c)164 en la que se delibera acerca de cuestiones ideológicas, escuelas filosóficas, problemas éticos, etc. En la síncrisis también suelen oponerse la acción y las situaciones, y éstas suelen ser muchas veces inhabituales, excéntricas o anormales: cielo e infierno, cómico y trágico, diálogos entre muertos, etc.”¹¹⁷

Cuando JEP utiliza enunciados como: “el Hombre del Costal” frente a “millonario elegantísimo” dentro de un discurso político-antibélico y a la vez social-económico¹¹⁸ realiza un dialogismo-polifónico donde la densidad y tensión del discurso resulta en una forma artística-arquitectónica que crea: incertidumbre, desazón, risa reducida, –tal vez también amplia. He allí la palabra provocadora del autor; su forma de despertar otras palabras.

También es característica de la parodia (por su naturaleza dialógica) el desdoblamiento de personajes o personajes refractados uno en el otro, tal es

¹¹⁶ “2.Los dos procedimientos principales del ‘diálogo socrático’ fueron la síncrisis (σύγκρισις) y anácrisis (ἀνάκρισις). La síncrisis era una confrontación de diversos puntos de vista sobre un objeto determinado. En este diálogo se daba una gran importancia a la técnica de esta confrontación de diferentes discursos-opiniones sobre el objeto, lo cual se deducía de la misma naturaleza del género. Por anácrisis se entendían los modos de provocar el discurso del interlocutor, de hacerlo expresar su opinión manifestándola plenamente. M.M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievsky*. “IV. El género, el argumento y la estructura en las obras de Dostoievsky” p. 156.

¹¹⁷ Helena Beristáin, *Op. Cit.*, p. 36.

¹¹⁸ Recuerdese aquí que la cita de *Las batallas en el desierto* (inmediata de arriba) está dispuesta dentro de la novela cuando Mondragón, el maestro de Carlitos, hablaba de que los niños descendientes de judíos y árabes no deberían pelearse, pues ellos ya eran mexicanos.

el caso de Carlos –que así denominaremos al héroe o protagonista adulto¹¹⁹, frente a Carlitos (héroe también), que se referirá al niño entre 10 y 12 años que se enamora de Mariana– un hombre de aproximadamente 44 años quien, aunque es un narrador en primera persona, no proporciona elementos para decir que su visión ante la vida sea más importante que la de Carlitos, niño en quien se desdobra gracias a la **palabra refractada**.¹²⁰ Tal desdoblamiento o contraposición de personajes se da también en otros, como por ejemplo Mariana (“Nunca pensé que la madre de Jim fuera tan joven, tan elegante y sobre todo tan hermosa.”¹²¹) desdoblada en su contrapunto de belleza: “la esposa” del político, “vieja” y “horrible que sale mucho en sociales [...] espantosa, gordísima. Parece guacamaya o mamut.”¹²². También se da el desdoblamiento de Jim, niño desprotegido o muy protegido por su madre, frente a Toru “crecido en un campo de concentración para japoneses”¹²³ y que “Sabía jiu-jit-su.”¹²⁴ Y que obligó a Domínguez “a pedirle perdón de Rodillas”

Esto es, existe ambigüedad que da origen a una confusión causada por cierta **polémica interna**¹²⁵ que resulta en una riqueza creadora que provoca preguntas como ¿por qué Carlos a los aproximadamente 44 años se plantea la historia vivida 32 años atrás? ¿por qué este héroe (niño) hace aparecer otros discursos (el de su madre, el de Mariana, el de Rosales, el del profesor Mondragón, etc.)? pero resulta que –por lo dicho en el transcurso de la novela y que es constatado por la realidad– éstos son independientes entre sí, es decir, Carlos adulto ya no es Carlitos niño. Carlos es un ser que, como muchos, está, atrapado en redes sociales y que siente la nostalgia por su infancia con un despertar doloroso a la pubertad; de tal forma que se plantea

¹¹⁹ En el último párrafo de la novela nos enteramos que ya es adulto y que está recordando la historia que nos cuenta.

¹²⁰ V. nota 39 del Primer Capítulo.

¹²¹ JEP *Op Cit.* “V. Por hondo que sea el mar profundo” p.27.

¹²² *Las batallas en el desierto* p. 19.

¹²³ *Idem.* p. 14.

¹²⁴ *Idem.* p. 15.

¹²⁵ V. nota 39 del Primer Capítulo.

el pasado como algo extraño y entrañable unido al espacio histórico de su ciudad y de su país.

Tanto la polémica interna como la palabra refractada caracterizan a la parodia o menipea que contiene un complejo de componentes superpuestos que involucran una realidad extraliteraria. Es decir, que la construcción de la prosa novelística permite esta plurifonía y superposición de discursos, que al mismo tiempo crea hacia el exterior del texto un efecto de novela de desarrollo histórica pedagógica o como se vio antes, novela de desarrollo realista de educación.

“En los recreos comíamos tortas de nata que no se volverán a ver jamás. Jugábamos en dos bandos: árabes y judíos.”¹²⁶

En este texto, como en *Morirás lejos*, es evidente que, con toda intención y voluntad de enunciación, el autor decide quedar en la misma condición que sus personajes. Esto es, tanto el héroe dentro de sí mismo como el autor, tienen distancias en el discurso estético que llevan al dialogismo y polifonía:

La recurrencia a esta estrategia discursiva no es nueva, pero sí lo es la manera en que uno y otro héroe (hablamos de los dos Carlos) asumen la reflexión, es decir su conciencia; misma que se convierte en **autoconciencia**¹²⁷ porque el discurso de cada uno se vuelve independiente y autosuficiente. Esto es que la voz de uno y otro se contradicen, pues la voz de Carlitos actualiza discursos diversos. Ejemplo de lo anterior está en el capítulo “II. Los desastres de la guerra” donde el narrador niño se refiere a las guerras internacionales como la Segunda Guerra Mundial o la causada por el despojo a los palestinos de su tierra para formar el estado de Israel:

“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?). Afortunadamente en México no

¹²⁶ José Emilio Pacheco, *batallas en el desierto* p. 13.

¹²⁷ V. “II. El héroe y la actitud del autor hacia el héroe en la obra de Dostoievsky” en *Problemas de la poética de Dostoievsky* por M.M. Bajtín. 1ª. ed. pp.71/111.

había guerra desde que el general Cárdenas venció la sublevación de Saturnino Cedillo. Mis padres no podían creerlo 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.”¹²⁸

Ese desdoblamiento, que lleva a una **confusión con matiz de polémica interna**, crea mayor distancia con el autor quien, con su poética discursiva histórica, logra la representación independiente de su héroe. Esto es, el autor se borra para que sus héroes y demás personajes hablen y provoquen la incertidumbre estética y deliberada del autor, pues ni en *Las batallas en el desierto* ni en *Morirás lejos* son seres que puedan definirse completamente. Esto es, un estudio de la relación entre autor-narrador-personajes tendría que tomar en cuenta, necesariamente, la estética de la autoconciencia, de la palabra ajena, de la otredad.

En *Las batallas en el desierto* aparece un **diálogo oculto** conformador de la parodia y la ironía que configuran la risa contenida y crítica del relato. Es decir que hay tal cantidad de discursos que no da tiempo de reír ampliamente porque allí están, al mismo tiempo, los demás discursos que no permiten precisamente una risa total porque también allí mismo está lo serio o la otra parte de la misma situación que recuerda la carnavalización literaria:

“Aún más indescifrable resultaba que Jim viviera con su madre no en una casa de Las Lomas, o cuando menos 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. La esposa es una vieja horrible que sale mucho en sociales. Fíjate cuando haya algo para los niños pobres (je je, mi papá dice que

¹²⁸ José Emilio Pacheco, *Op. Cit.* p. 16.

primero los hacen pobres y luego les dan limosna) y la verás retratada: espantosa, gordísima. Parece guacamaya o mamut. En cambio la mamá de Jim es joven, muy guapa, algunos creen que es su hermana. Y él, terciaba Ayala, no es hijo de ese cabrón ratero que está chingando a México sino de un periodista gringo que se llevó a la mamá a San Francisco y nunca se casó con ella. El Señor no trata muy bien a Jim. Dicen que tiene mujeres por todas partes. Hasta estrellas de cine y toda la cosa. La mamá de Jim sólo es una entre muchas.”¹²⁹

Detrás de un discurso escrito, aparentemente inmediato y sencillo, como es el caso del habla de los niños, se da el proceso de lectura o acto de habla en el presente que se proyecta hacia el pasado y el futuro de la historia donde el lector que contempla se enfrenta a la incertidumbre de los numerosos discursos que siguen su trama en el tiempo y en el espacio. Allí se da el **diálogo oculto** tanto entre los discursos, como entre los dos seres en que se desdobra el héroe.

El discurso de la novela mexicana actual tiene un grado de dialogicidad que representa un grado de dificultad porque ya casi no tiene orientaciones monológicas, que todavía se esbozaban por ejemplo en la vanguardia, pues ofrece, como nunca antes, la complejidad de la multiplicidad de discursos en diversos niveles y con una condensación de significados que para el no habituado a esta recepción múltiple, resulta un fenómeno extraño, y a veces desesperante, es decir, como un reto al esfuerzo de comprensión, mismo que es recompensado –en el trayecto lector– con el descubrimiento de sucesos históricos e histórico-artísticos que confirman las infinitas posibilidades de la palabra. Esto se repite de otra manera en la enunciación de discursos de *Morirás lejos*:

S A L Ó N I C A

¹²⁹ *Idem*. “III. Alí Babá y los cuarenta ladrones” p. 19.

[e] “Puede tratarse de un nostálgico que en los alrededores de este sitio pasó los primeros años de su vida. el parque fue el jardín de su casa, jardín cuadrulado de senderos: los pinos simétricos perduran, dejan caer sus hojas en la semiterraza de losetas rectangulares y en el asfalto. La torre, parodia (¿involuntaria?) de Bruegel, no tiene aspecto de obra pública. La construyó la familia de este hombre que sentado e una banca del parque lee “El aviso oportuno”, cuando tenían unas mismas palabras, antes de ser esparcidas por la ciudad y no entender el habla familiar de los otros.

O esa torre es un símbolo, una referencia tan inmediata que se vuelve indescifrable, un augurio, una recordación, una amenaza, un amparo. La torre amarilla sobre el pozo que nadie ha visto nunca –puertas condenadas, cerrojos–, extraña y diáfana en su persistencia, ...”

O bien

[f] Es una alucinación: no hay nadie en el parque. [...]

SALÓNICA

[g] Es un detective privado a quien contrataron para elaborar un informe sobre las actividades de alguna persona que habita en esa cuadra –no de eme, pues nadie o casi nadie lo conoce en la ciudad, y si existe alguien que lo conoció debe de creerlo ya muerto. Además el investigador no hubiera cometido la torpeza de situarse a horas fijas durante varios días consecutivos en un punto en que él mismo puede ser largamente escrutado por eme / quien con los dedos índice y anular tiene (aún) la persiana entreabierta.”¹³⁰

Donde el héroe está tan indeterminado que sólo se le menciona como “eme”, lo que obliga a preguntarse quién realmente es “eme” y en algún momento se descubre la respuesta: es la propia novela con su discurso de discursos que dialogan entre sí: históricos: siglos I, XV y XX así como con discursos filosófico-éticos, de represión, de estrategias militares, de la

¹³⁰ *Morirás lejos* pp. 26, 28/30.

capacidad de la crueldad humana y de la frialdad e indiferencia ante el sufrimiento de la propia especie.

En *Las batallas en el desierto* la poética de JEP es sobre todo histórica con un cambio considerable en relación con la novela histórica tradicional del siglo XIX y aún de la nueva novela histórica del siglo XX, pues si recordamos el estudio de Seymour Menton donde dice que:

“...hay que reservar la categoría de novela histórica para aquellas novelas cuya acción se ubica total o por lo menos predominantemente en el pasado, es decir, un pasado no experimentado directamente por el autor.”¹³¹

Entonces concluimos que *Las Batallas en el desierto* es novela histórica en cuanto habla de pasado histórico, pero no entraría en esta categoría si tomamos en cuenta que la novela, por medio de su prosa artística provoca al lector a reflexionar en su presente, así como en su futuro.

La prosa narrativa de *Las batallas en el desierto* pasa por la historia de México y del mundo, pero sobre todo por la historia o biografía de un individuo que se desenvuelve en el país donde ha nacido y en el mundo que habita en el que le busca un sentido a la vida. Es decir, es una novela condensada que habla de la historia de México y mundial a través del desarrollo¹³² de los héroes Carlos y Carlitos dentro de espacios y tiempos específicos. Estos últimos referidos a un presente doloroso igual al que vivió y sigue viviendo el héroe de la otra novela del mismo autor. El autor-creador apela a los interlocutores lectores que comparten con él un mismo pasado histórico y los provoca e invita a imaginarse el futuro.

¹³¹ Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina*. 1979-1992 p. 32.

¹³² “A este tipo de novela lo caracteriza la representación de la vida y del mundo como experiencia y escuela que debe pasar todo hombre sacando de ella una misma lección de sensatez y resignación. Esta novela, en su tipo más puro, se ejemplifica por la clásica novela de educación de la segunda mitad del siglo XVIII.” M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*. El planteamiento del problema; La novela de educación p. 213.

C a p í t u l o I I I

Las batallas en el desierto. Inversión histórica y mito.

“Gravísima es la situación cuando a la visión se ha renunciado, cuando la revelación mítica o legendaria, ya que no divina, se ha cercenado. Entonces perdido entre la historia se anda.”¹³³

La “inversión histórica” es un cronotopo literario que revela la concepción mítica de la humanidad en relación con el tiempo pasado, presente y futuro. En el arte como en la mitología el pasado se proyecta al futuro porque es un sentimiento o concepción del tiempo que ha existido en la humanidad consistente en la inversión del tiempo, esto es, que tal forma de pensamiento mítica de “categorías como finalidad, ideal, justicia, perfección, estado armónico del hombre y la sociedad”¹³⁴ no sólo se ubican en el pasado en las épocas más antiguas, sino que igualmente tales categorías se proyectan en el futuro; esto es que, en tal inversión histórica:

“Definiéndola un poco simplifícadamente, se puede decir que [...] se representa como ya habido en el pasado lo que en realidad puede o debe ser realizado sólo en el futuro”¹³⁵.

¹³³ María Zambrano, *Los bienaventurados*. p. 31.

¹³⁴ M.M.Bajtín, *Problemas literarios y estéticos*. “IV. El problema de la inversión histórica y del cronotopo folclórico.” P. 341.

¹³⁵ *Ibidem*.

Es decir, hablar de las imágenes del tiempo en la literatura conlleva a la reflexión sobre lo que es el tiempo en “plenitud” y cómo se representa en las novelas:

“Ya hablamos de que cierto mínimo de plenitud del tiempo es imprescindible en toda imagen temporal (y las imágenes de la literatura son imágenes del tiempo). Tanto menos se puede hablar de un reflejo de la época fuera de la marcha del tiempo, fuera del nexo con el pasado y el futuro, fuera de la plenitud del tiempo. Donde no hay marcha del tiempo, tampoco hay el momento del tiempo, en el significado pleno y esencial de esta palabra. La contemporaneidad, tomada fuera de su relación con el pasado y el futuro, pierde su unidad, se dispersa en fenómenos y cosas singulares y se convierte en un conglomerado abstracto de ellos.”¹³⁶

Así, la prosa novelística, por medio del lenguaje de los textos, representa tal revelación en cada época. Los autores son como instrumentos de que se vale el lenguaje artístico literario para que, por medio de estilizaciones individuales, se plasme la fusión de tiempos y espacios en la prosa artística de las diversas épocas. En ella se percibe el fin consciente e inconsciente de que el pasado se proyecte en el futuro; ya como un límite o desenlace positivo: “Los mitos acerca del paraíso, de la Edad de Oro, de la Edad Heroica”¹³⁷; ya como fin escatológico o destrucción de todo lo existente, tal como, también, lo dicen los mitos de los tiempos más remotos¹³⁸.

“La fuerza y la demostratividad de la realidad pertenecen sólo al presente y al pasado –al <<es>> y al <<fue>>–; al futuro, en cambio,

¹³⁶ *Idem.* p. 339 y 340.

¹³⁷ *Ibidem.*

¹³⁸ “...los mitos de cataclismos cósmicos están extraordinariamente extendidos. Narran cómo el Mundo fue destruido y la humanidad aniquilada, a excepción de una pareja o de algunos supervivientes. Los mitos del Diluvio son los más numerosos y conocidos casi universalmente.” “IV Escatología y cosmogonía” en *Mito y realidad.* de Mircea Eliade. p. 61.

le pertenece una realidad de otro tipo, por decirlo así, más efímera: el <<será>> carece de esa materialidad y densidad, de esa ponderabilidad real que es inherente al <<es>> y al <<fue>>.”¹³⁹

porque le corresponde al pensamiento artístico mitológico-histórico desarrollar y proyectar en el futuro lo que ya ha existido en el pasado. Es decir, que si bien el pasado y el presente se consideran algo concreto ya sea porque se tiene la certeza de haberse realizado o que se está realizando, no así el futuro pues este concepto del tiempo sólo se puede ver proyectado desde el pasado o por lo menos el gran sentido del futuro se encuentra en el pasado. Por lo que:

“se representa como ya habido en el pasado lo que en realidad puede o debe ser realizado sólo en el futuro, lo que de hecho constituye una finalidad, un deber, y no una realidad del pasado.”¹⁴⁰

Así, lo mitológico, lo ético, lo histórico y lo estético se funden para formar el todo artístico de una novela; entidad artística donde existe el cronotopo (tiempos y espacios que interaccionan en las diversas épocas) con fines ético-estéticos cuyo fundamento (de la novela) está en el mito que es histórico, simbólico y psíquico.

“Nadie ha entrado hasta ahora a considerar la idea de que los mitos son ante todo manifestaciones psíquicas en las que se expone el propio modo de ser del alma.”¹⁴¹

En la literatura se exponen de la misma manera el tiempo y la parodia, identificada con el cronotopo literario. Es decir, el cronotopo tiene como objeto de estudio a la parodia; no obstante, el primero ofrece un enfoque teórico, mientras la segunda expresa y

¹³⁹ M. M. Bajtín, *Ibidem*.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ “Sobre los arquetipos del inconsciente colectivo” en C. G. Jung et. al. *Hombre y sentido*. *Círculo Eranos III*. p.11.

oculta a la literatura a través del tiempo, ella presenta coetáneamente tiempos y discursos.

Igual, que el mito, la literatura presenta la “inversión histórica”, o cronotopo literario,¹⁴² que con la “palabra ajena o dialógica” impulsa y motiva a abordar “El problema de la interrelación dialéctica (de sentido) y dialógica [...]El problema específico de la interrelación histórica [...]El problema del alcance de la explicación causal.”¹⁴³ Donde se mezclan conceptos complejos e imprescindibles en el estudio de la realidad representada por la literatura. Tal complejidad la representa artísticamente la parodia.

a) La parodia, el cronotopo y la Edad Media en *Las batallas en el desierto*.¹⁴⁴

La parodía como manifestación de la prosa literario-artística es mucho más que un recurso técnico retórico-lingüístico. Es, sobre todo, una forma arquitectónica artística ético-estética que incluye al cronotopo y que permite la interrelación de los problemas arriba citados.

Tal expresión –la parodia– ha pervivido en el lenguaje literario-artístico de los textos, a través del tiempo; desde la antigüedad griega,¹⁴⁵ hasta la modernidad actual. Cada época y cada autor realizan una estilización diferente en el lenguaje en prosa con una construcción singular

¹⁴² Ver Capítulo I p. 27 y ss. de este trabajo.

¹⁴³ M.M. Bajtín, “El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas. Ensayo de análisis filosófico” en *Estética de la creación verbal* p. 297

¹⁴⁴ V. Capítulo I p. 26 donde se estudia que la parodia o menipea es un género que incluye numerosos aspectos unidos por el elemento cómico humorístico; aspectos como la risa, la libertad de temas, filosofía sobre la verdad, el naturalismo de los bajos fondos, síncretismo entre lo alto y lo bajo (cielo-infierno, dioses-hombres de los bajos fondos, etc.), la fantasía, experimentación psicológica, conductas excéntricas, utopía social, intercalación de género, inmediatez histórica o periodismo histórico forman parte de la sátira menipea o parodia.

¹⁴⁵ V. Nota 40 del Capítulo I.

que adapta los intereses narrativos del autor-creador a su representación del mundo.

La prosa artística, en su plurilingüismo o heteroglosia, paródico-mítico-simbólica –con una tradición muy antigua que pasa, después, por las obras de Rabelais, Cervantes, Goethe, entre otros– en el caso de *Las batallas en el desierto*, recurre a la actualización paródica al presentar la oposición de la cultura oficial frente a la popular, existente en la vida cotidiana familiar y social en México a mediados del siglo XX. De tal manera, que, allí, se actualizan los diversos discursos existentes en ese momento, por ejemplo el perteneciente a los medios de comunicación como el lenguaje radiofónico¹⁴⁶, influido por los programas estadounidenses o por los propios programas del entorno mexicano:

“...Las aventuras de Carlos Lacroix, Tarzán, El Llanero solitario, La legión de los Madrugadores, Los Niños Catedráticos, Leyendas de las calles de México, Panseco, el Doctor I. Q., La Doctora Corazón desde su Clínica de Almas. Paco Malgesto narraba las corridas de toros, Carlos Albert era el cronista de futbol, el Mago Septián transmitía el béisbol.”¹⁴⁷

en donde los tres primeros títulos de programas, evocados por el héroe narrador, tienen influencia de la mercadotecnia editorial norteamericana, mientras que los nueve restantes aluden a una cultura centralizada por la ideología de una radiodifusora que dominaba el lenguaje radiofónico: la XEW. Son todos ellos parte de la cultura oficial, porque irradian de un centro de poder acaparado por la propiedad privada.¹⁴⁸ Aunque se escuchaban manifestaciones que parecían surgidas de la cultura popular –al ser

¹⁴⁶ Este discurso-paródico-irónico radiofónico es un ejemplo, que ofrece la novela, del efecto provocado por los discursos de los medios en general. Aquí se debe recordar la función ideológica que desempeñó tal medio durante y después de la Segunda Guerra Mundial.

¹⁴⁷ José Emilio Pacheco, *Las Batallas en el desierto*. “I. El mundo antiguo” p. 9.

¹⁴⁸ “En México la XEW (500 000 vatios, una de las más poderosas estaciones de radio del mundo) realizó sus primeras transmisiones de televisión en 1952 a través de su canal 2.” en *La televisión. Técnica y expresión dramática*. de Fernando Wagner p. 13 [el subrayado es mío].

proyectadas desde un medio de comunicación de propiedad privada y no colectivo— no puede afirmarse que existió una manifestación propia de tal cultura o que ésta haya formado o forme parte de este medio de comunicación masivo.

Igualmente, se escuchaban canciones en la estación mencionada o en la XEQ, que emitían una cultura originada en el centro político de México: el Distrito Federal, donde dominaba una visión que se transmitía al resto del país y aún al resto de Latinoamérica a través del lenguaje radiofónico: “XEW. La voz de la América Latina desde México”¹⁴⁹ Así, el discurso plurilingüe en *Las batallas en el desierto* expresa una mezcla de una cultura oficial con un anhelo de querer salir a luz lo popular, lo que termina sucediendo sólo a través de la carnavalización literaria. He aquí muestras de manifestaciones musicales que pretendían ser populares y acabaron siendo coptadas por los medios de comunicación para volverlas cultura oficial:

“Estaban de moda Sin ti, La rondalla, La burrita, La múcura, Amorcito Corazón. Volvía a sonar en todas partes un antiguo bolero puertorriqueño: Por alto esté el cielo en el mundo, por hondo que sea el mar profundo, no habrá una barrera en el mundo que mi amor profundo no rompa por ti.”¹⁵⁰

Lo anterior explica el papel homogeneizador de enajenación —hacia una gran parte de Latinoamérica— que han tenido los medios (de propiedad privada desde su origen) en México.

Otro discurso, también allí presente es la alusión al cine, lenguaje visual de la realidad y representado —como en la actualidad— sobre todo, por

¹⁴⁹ “Las relaciones radiofónicas internacionales no se desarrollan, sin embargo, bajo el signo de los antagonismos: una convención internacional de telecomunicaciones fue adoptada en 1947 en Atlantic City y el 15 de septiembre de 1948, el plan de Copenhague, adoptado por 25 países europeos, repartía las longitudes de onda. La Declaración Universal de los Derechos del Hombre adoptada por la ONU el 10 de diciembre de 1948 reconocía el derecho de escuchar libremente las emisiones del extranjero. Era, sobre todo, una declaración de principios. A pesar de sus rivalidades, de sus desigualdades en el dominio de las técnicas, los Estados son solidarios con los adelantados desarrollados inmediatamente después de la guerra.” Pierre Albert y André-Jean Tudesq, *Historia de la radio y la televisión*. p.88.

¹⁵⁰ José Emilio Pacheco. *Las batallas en el desierto*. “ I. El mundo antiguo” p.9 y 10.

películas estadounidenses que, como en los programas radiofónicos, eran destinadas para una clase media –igualmente homogeneizada por un género cinematográfico– que aspiraba imitar la ideología de la clase dominante:

“Íbamos a ver películas de Errol Flyn y Tyrone Power, a matinés con una de episodios completa: La invasión de Mongo era mi predilecta.”¹⁵¹

En donde las películas programadas fluctuaban entre comedias y aventuras donde se representaban las aspiraciones de una determinada clase social.

Por otro lado, está el lenguaje político como otro discurso, también recordado por Carlos en la novela. Se representa por la voz del héroe narrador con un tono de polémica interna paródica-burlesca con una ampulosidad que evoca los festejos medievales, semirreligiosos colectivos:

“La cara del Señorpresidente en dondequiera dibujos inmensos, retratos idealizados, fotos ubicuas, alegorías del progreso con Miguel Alemán como Dios Padre, caricaturas laudatorias, monumentos. Adulación pública, insaciable maledicencia privada.”¹⁵²

Es decir, el propio discurso de esta novela plurilingüe expresa, que si en la parodia medieval, realizada públicamente, se invertían los temas serios y oficiales religioso-católicos para efectuar ritos cómico-colectivos que hicieran posible la risa regeneradora, aquí, en el siglo XX¹⁵³ los temas políticos se representan con su contraparte cómica; sólo que, a diferencia de la Edad Media, la “maledicencia” ya no es pública, ahora solamente es privada.

Si en la Edad Media las imágenes giraban en torno a la religión católica, con imágenes de la Virgen María, Cristo, el niño Jesús o María como dolorosa junto a su hijo en la cruz, con los que se llenaba a la gente de piedad para implorar a Dios perdón y misericordia; en la historia contada de esta novela referida a la mitad del siglo veinte –como aún, actualmente, sigue

¹⁵¹ *Ibid.* p. 9.

¹⁵² *Ibid.* p. 10.

¹⁵³ También actualmente en este inicio de siglo XXI

existiendo— los anhelos colectivos se orientan hacia el político que representa las aspiraciones del pueblo hacia nuevas formas de vida, pues éste alimenta la esperanza de cambio social, con la promesa de mejoramiento en las condiciones de vida. Tal era el caso de Miguel Alemán, quien prometía un ejercicio más civilizado del poder, puesto que fue el primer presidente que ya no surgió de las filas militares.¹⁵⁴

Así, cuando se lee en la novela:

“alegorías del progreso con Miguel Alemán como Dios Padre”¹⁵⁵

se reconoce y se obliga a la actualización de un discurso de la Edad Media y el impulso a la participación por el mecanismo paródico de la anácrisis. Son éstas dos formas lingüísticas compositivas a) la representación de la Edad Media: “...como Dios Padre, caricaturas laudatorias...” ya que tal expresión del lenguaje artístico hace énfasis en lo religioso medieval, de manera paródica con las formas arquitectónicas del discurso político b) al combinar componentes lingüísticos de discursos diferentes que pueden mover a risa por la síncretis entre lo alto y lo bajo o la anacrisis¹⁵⁶ que obliga a los

¹⁵⁴ Dice Salvador Novo que se confiaba en el nuevo presidente Miguel Alemán, pues se “anticipaba culto y brillante” como un “gobierno de técnicos: en el que ingresaba una segunda y bien preparada generación de revolucionarios forjados, ya no en los campos de la lucha fratricida, sino en las universidades y en los libros” *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*. p. 10.

¹⁵⁵ José Emilio Pacheco, *Op. Cit.* “I.El mundo antiguo” p. 10.

¹⁵⁶ “La anacrisis es la provocación de la *palabra** por medio de la palabra (o del *discurso** mediante el discurso); o bien utilizando la situación temática. Es el modo de suscitar la respuesta del interlocutor, la vía para impulsarlo a manifestar su opinión. (...)

El término *anácrisis* posee muchos matices de significación en griego: forma, modalidad, examen de las partes involucradas en un juicio, pesquisa, exploración, encuesta, pregunta, indagación de la verdad, proceso interrogatorio para constituir la causa en litigios; también es sinónimo de *percontatio** o *sermocinatio** dialógica que es una reflexión mental que adopta la forma de un diálogo. Además significa riña y disputa. Pero su significado literal es examinar o interrogar de cerca, deslindar y juzgar. (...)

Se trata de discursos discrepantes, dados sobre un solo plano dialogizado, con derechos iguales para cada parlamento ya sea provenga de poderosos o débiles, de ricos o mendigos, de probos o ladrones, de mujeres honestas o hetairas. En ellos tienen importancia los sueños, la demencia, las acciones y situaciones extremas (muchas veces inhabituales, excéntricas y anormales). Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*. 8ª. ed. pp. 36 y 37.

interlocutores a participar. Ambas formas son fundamentales en el mecanismo paródico.

“Miguel Alemán como Dios Padre, caricaturas laudatorias, monumentos. Adulación pública, insaciable maledicencia privada.”¹⁵⁷

Y para enfatizar, todavía más el estilo de parodización singular, se dispone a continuación de ese lenguaje político, inmediatamente, la evocación o el recuerdo –de Carlos, el narrador adulto– del sistema con que lo educaron, igualmente con tono de polémica interna:

“Escribíamos mil veces en el cuaderno de castigos: Debo ser obediente, debo ser obediente, debo ser obediente con mis padres y con mis maestros. Nos enseñaban historia patria, lengua nacional, geografía del DF: los ríos (aún quedaban ríos), las montañas (se veían las montañas). Era el mundo antiguo.”¹⁵⁸

Este es un ejemplo del cronotopo paródico de la estructura de la novela, por el cual, internamente, es decir, sin explicitarlo se obliga al que contempla a no olvidar que la política impone las formas de la educación que determina el que ejerce el poder en una sociedad (interrelación dialéctica y dialógica). Así se puede afirmar que más que una educación –en el sistema educativo del régimen de Miguel Alemán– existía una forma de acondicionamiento para lograr que los individuos realizaran sus tareas sin cuestionar más allá de los fines pobres e inmediatos que se les imponían.

“Escribíamos mil veces en el cuaderno de castigos: Debo ser obediente, debo ser obediente, debo ser obediente con mis padres y con mis maestros. Nos enseñaban historia patria, lengua nacional, geografía del DF: los ríos (aún quedaban ríos), las montañas (se veían las montañas). Era el mundo antiguo.”¹⁵⁹

Así, polifónicamente, resalta la estructura arquitectónica tan sugestiva cómo el autor-creador va impulsando al participante lector a comprometerse en una lectura de conocimiento ético-estética de una novela de desarrollo

¹⁵⁷ José Emilio Pacheco, *Op. Cit.* “I El mundo antiguo” p. 10.

¹⁵⁸ *Ibidem.*

¹⁵⁹ *Ibidem.*

realista de educación con mecanismo cronotópico de tiempos y espacios conjugados que hacen énfasis en que nuestra época es como una extensión de la Edad Media, pues las formas de alienación de los individuos son semejantes. Esto es, su prosa ético-estética desenmascara, artísticamente, en forma muy estéticamente objetiva, la enajenación de la sociedad, semejante a la medieval.

Y, como se mencionó antes, la parodización artístico-literaria (discurso plurilingüe incorporado con tiempos y espacios) hace posible el cronotopo literario histórico político-social. El modo de organización del relato que admite tales posibilidades de polifonía y de interlocución con el (o los) texto(s) dan como resultado su apreciación como una novela polifónica de desarrollo realista, histórica de educación.

En este mismo sentido, la narración recorre los diversos aspectos que vive un ciudadano de clase media en un país como México, cuando recién había terminado la Segunda Guerra Mundial, donde –como se vio antes– resaltan los aspectos político-sociales colectivos, confrontados con el aspecto individual mítico simbólico. Allí, en la novela, resalta un anudamiento de la historia en las acciones de Carlos, cuando va a ver a Mariana para decirle que está enamorado de ella (predomina aquí el plano individual que actualiza el discurso simbólico-mítico-psicoanalítico). Esto es, en la polifonía, todo el tiempo se da la tensión de confrontación entre visiones del mundo, de las que sobresalen esbozos de dualidades que expresan conflictos y uno de ellos es, precisamente, la confrontación dialógica-polifónica entre lo colectivo político y lo individual psíquico.

Esto es, la novela inicia –aunque narrada por una voz individual– con un estilo de descripción colectiva sobre lo que escuchaba (en el radio) y de lo que consumía la clase alta (automóviles), así como de lo que veía (en el cine) la sociedad mexicana de los años cuarentas. Después de ese recorrido por lo colectivo social (la estancia de Carlitos en la escuela y los juegos y riñas con

sus compañeros) aparece su impulso individual con la idea de que estaba enamorado de Mariana, mamá de su amiguito Jim, mujer hermosa, que representa al personaje principal, después del protagonista narrador, el cual evoca que:

“un día –nublado de los que me encantan y no le gustan a nadie– sentí que era imposible resistir más.

El héroe decide que ya no puede ocultar más su amor por Mariana y decide declarársele, para lo que utiliza una estratagema fallida, pues las cosas no salen como él hubiera querido.¹⁶⁰ Así, con el pretexto de ir al baño salió de la escuela sin ser notado, cuando su profesor impartía la clase de “lengua nacional”:

“Mondragón nos enseñaba el pretérito pluscuamperfecto de subjuntivo: Hubiera o hubiese amado, hubieras o hubieses amado, hubiera o hubiese amado, hubiéramos o hubiésemos amado, hubierais o hubieseis amado, hubieran o hubiesen amado. Eras las once. Pedí permiso para ir al baño.”

Carlitos salió de su escuela y se dirigió al departamento donde vivían su amigo Jim y su mamá: Mariana. En cuanto llegó tocó tres veces el timbre y le abrió la puerta la propia Mariana, representada en ese momento por el narrador como:

“fresca, hermosísima, sin maquillaje. Llevaba un kimono de seda.”

Como era de esperarse ella se sorprendió al ver a Carlitos allí en ese momento, puesto que era hora en que debía estar en clases; por lo que preocupada le preguntó si le había pasado algo a Jim; a lo que Carlitos le dijo que no se preocupara que todo estaba bien. Entonces el protagonista entró al departamento de la mamá de Jim y ambos tomaron asiento.

“No pasa nada, repetí. Es que... No sé cómo decirle, señora. Me da tanta pena. Qué va a pensar usted de mí.”

¹⁶⁰ Aquí se debe tomar en cuenta que dentro de la prosa artística novelística está también el suspenso o suspense V. p. 485 de *Diccionario de Retórica y Poética* de Helena Beristáin.

Frente a tal actitud Mariana continuó desconcertada y preguntándole porque se había salido de clases y viendo su aturdimiento comenzó a decirle palabras tranquilizadoras y comprensivas que animaron a Carlos a decirle a qué iba. Aunque antes éste le dijo que se había escapado de la escuela y estaba en riesgo de ser expulsado; además le pidió que, sobre todo, no le dijera nada a Jim:

“Vamos a ver: ¿Por qué andas tan exaltado? ¿Ha ocurrido algo malo en tu casa? ¿Tuviste algún problema en la escuela? ¿Quieres un chocomilk, una cocacola, un poco de agua mineral? Ten confianza en mí. Dime en qué forma puedo ayudarte. No, no puede ayudarme, señora. ¿Por qué no, Carlitos? Porque lo que vengo a decirle –ya de una vez, señora y perdóneme– es que estoy enamorado de usted.”

La reacción de Mariana al escuchar esto fue de gran respeto por los sentimientos del niño y volvió a hablarle con palabras comprensivas e inspiradoras de confianza. Carlos hubiera esperado una reacción diferente (escandalizada, por ejemplo) y no fue así. Esto hizo que creciera el impacto que ya de por sí Mariana había hecho en el niño:

“Te entiendo, no sabes hasta que punto. Ahora tú tienes que comprenderme y darte cuenta de que eres un niño como mi hijo y yo para ti soy una anciana: acabo de cumplir veintiocho años. De modo que ni ahora ni nunca podrá haber nada entre nosotros. ¿Verdad que me entiendes? No quiero que sufras. Te esperan tantas cosas malas, pobrecito. Carlos, toma esto como algo divertido. Algo que cuando crezcas puedas recordar con una sonrisa, no con resentimiento. Vuelve a la casa con Jim y sigue tratándome como lo que soy: la madre de tu mejor amigo. No dejes de venir con Jim, como si nada hubiera ocurrido, para que se te pase la *infatuation* –perdón: el enamoramiento– y no se convierta en un problema para ti, en un drama capaz de hacerte daño toda tu vida.”

Carlitos se entristeció y sintió ganas de llorar, se disculpó con ella y se despidió. Antes Mariana le reconoció su valentía para enfrentar sus sentimientos:

Sentí ganas de llorar. Me contuve y dije: Tiene razón, señora. Me doy cuenta de todo. Le agradezco mucho que se porte así. Discúlpeme. De todos modos tenía que decírselo. Me iba a morir si no se lo decía. No tengo nada que perdonarte, Carlos. Me gusta que seas honesto y que enfrenes tus cosas. Por favor no le cuente a Jim. No le diré, pierde cuidado.”

Cuando se despidieron ella le dio un beso como de una madre, lo que hizo estremecer a Carlos quien rápidamente se dirigió a casa, pues ya no quiso regresar a la escuela:

Solté mi mano de la suya. Me levanté para salir. Entonces Mariana me retuvo: Antes de que te vayas ¿puedo pedirte un favor?: Déjame darte un beso. Y me dio un beso, un beso rápido, no en los labios sino en las comisuras. Un beso como el que recibía Jim antes de irse a la escuela. Me estremecí. No la besé. No dije nada. Bajé corriendo las escaleras. En vez de regresar a clases caminé hasta Insurgentes. Después llegué en una confusión total a mi casa. Pretexté que estaba enfermo y quería acostarme.”¹⁶¹

Aquí José Emilio Pacheco reúne múltiples sentidos de los diferentes discursos de la parodia, al mismo tiempo que logra que los participantes experimenten diversos sentimientos y respuestas. Es decir, mientras por un lado el héroe realiza acciones audaces –que le ocasionarán varios problemas y sentimientos dolorosos– al mismo tiempo el profesor Mondragón y sus compañeros de grupo lo buscaban en la escuela y es Jim quien imagina en donde se encuentra Carlitos, después de su desaparición lo define como “un tipo muy raro”. Asimismo, el propio Jim sospechaba

¹⁶¹ José Emilio Pacheco, *Op. Cit.* “VII. Hoy como nunca” p.36 a 39.

que algo se traía, esto es que tenía un plan, pero nunca pensó que Carlos estaba declarándosele a su mamá.

Esta multiplicidad de acciones y de sentimientos son una representación muy fiel de la vida, de la realidad que la narrativa artística de José Emilio Pacheco logra aprehender en gran parte. Es decir, expresa excelentemente la realidad carnavalesca donde se unen: lo excelso del amor y el descubrimiento del deseo así como el vislumbramiento del misterio de la sexualidad femenina unido a la presentación de lo burlesco y desconcertante de aspectos jocosos desconcertantes y corpóreos. He allí la maestría de su prosa novelística.

Tal estructura cronotópica paródica por un lado une lenguajes de diversos espacios y tiempos, que en la vida cotidiana se ofrecen así como tan fielmente se presentan en la prosa artística de esta novela. Ella, –la prosa artística– permite detenernos y estudiar los diversos cauces de esta forma arquitectónica de *Las batallas en el desierto*.

Igualmente el autor creador logra producir en el lector efectos múltiples en el proceso paralelo de realización de la prosa polifónica de esta novela realista de desarrollo que incluye la pincelada casi invisible de propósito educativo para el que contempla (lector). De esta manera, el personaje adulto es capaz –y los lectores, junto con él– de recuperar la infancia y reconocerle a Carlos niño su audacia, valentía y coraje para enfrentar sus sentimientos, sin importarle las consecuencias que le padecería, puesto que la infancia contiene recuerdos capaces de transformar el miedo en valentía. Es allí en la infancia – y dentro de ella en la pubertad– donde se forman imágenes psíquicas que tendrán un significado muy grande para el resto de la vida de una persona y que pueden surgir en cualquier momento de su existencia. He aquí el por qué *Las batallas en el desierto* también es novela psicológica realista de desarrollo educativa.

Los discursos mencionados antes (político, histórico, social, educativo, psíquico.), inmersos e interactuando en la forma dialógico-histórico-paródica expresada en la llamada “inversión histórica” permite explicar el mito y el propio sentido simbólico presentes en la prosa de José Emilio Pacheco:

“Aquí hay que detenerse en una particularidad del sentimiento del tiempo que ejerció una enorme influencia decisiva sobre el desarrollo de las formas e imágenes literarias.

Esta particularidad se manifiesta, ante todo, en la llamada <<*inversión histórica*>>. La esencia de tal inversión se reduce a que el pensamiento mitológico y artístico localiza en el pasado tales categorías como finalidad, ideal, justicia, perfección, estado armónico del hombre y la sociedad, etcétera. Los mitos acerca del paraíso, de la Edad de Oro, de la Edad Heroica y de la verdad antigua así como las nociones más tardías del estado natural y los derechos congénitos naturales, etcétera, son expresiones de esa inversión histórica. Definiéndola un poco simplificarmente, se puede decir que aquí se representa como ya habido en el pasado lo que en realidad puede o debe ser realizado sólo en el futuro, lo que de hecho constituye una finalidad, un deber y no una realidad del pasado.”¹⁶²

Esto es, que desde la extensión de *Las batallas en el desierto* en cuanto novela corta representa ya una situación dialógica polifónica pues nadie se imagina que sus 68 páginas, no sólo condensan y ocultan la compleja técnica histórico-paródica sino que además motivan a la participación extraliteraria de desarrollo de la educación individual y colectiva. Tal descripción artística sólo puede ser comparada con otra novela de este mismo autor: *Morirás lejos*, en la que su prosa da las pautas de cambios de tiempo, de espacio, históricas del antisemitismo en la antigüedad y en la época moderna y propone autocuestionamientos para todos los participantes. Por lo que aquélla, la segunda novela de José Emilio Pacheco, contiene mayor rigor y condensación dialógica y polifónica que la primera.

¹⁶² Bajtín, M. *Problemas literarios y estéticos* p.340/341.

En la dificultad está el placer que otorga descubrir las posibilidades múltiples del discurso narrativo en *Las batallas en el desierto*, el cual lleva por diversos caminos, entre otros, uno que actualmente es insoslayable para el estudioso de la literatura: el del simbolismo mítico-psíquico.

b) El mito de la Diosa Madre en *Las batallas en el desierto*.

“Quien ha perdido los símbolos históricos y no puede contentarse con <<sustitutos>> se encuentra en una situación difícil: ante él se abre la nada,”¹⁶³

Las batallas en el desierto es una novela de desarrollo histórico-realista de educación, psicológica y simbólica porque contiene imágenes universales¹⁶⁴, que convergen en el mito. Así esta novela es un objeto estético dentro de la que se interpela literaria y extraliterariamente a todos los participantes del proceso estético literario con una finalidad expresada, sobre todo, por su simbolismo mítico histórico y de racionalidad ampliada.¹⁶⁵

La literatura, los sueños y las manifestaciones del inconsciente (aquí están la cultura popular y los impulsos sexuales como el deseo) forman parte de los mitos que otorgan, recurrentemente, las orientaciones y la salud contra las adversidades con que se enfrenta la humanidad a través de su historia. Así,

¹⁶³ “Sobre los arquetipos del inconsciente colectivo” de C. G. Jung, *et. al. en Hombre y sentido. Círculo Eranos III*. p. 19.

¹⁶⁴ “los contenidos del inconsciente colectivo son tipos arcaicos o –mejor aún– primigenios, es decir, imágenes universales acuñadas desde hace mucho tiempo.” C. G. Jung, “Sobre los arquetipos del inconsciente colectivo” en *Hombre y sentido. ...* p.10.

¹⁶⁵ “Ya no es posible soñar en la razón una. La razón se nos manifiesta hoy en el pluralismo de sus dimensiones; por esto mismo, no hay que confundir una dimensión con el todo. Sin embargo, la vida, su sentido, tiene exigencias que escapan al mero juego de la racionalidad unidimensional. Por ello precisamos de un ejercicio complementario de las diversas dimensiones de la razón. Especialmente, no podemos prescindir de la respuesta a los interrogantes por el sentido de la realidad.” José Ma. Mardones, *El retorno del mito. La racionalidad mito-simbólica*. “Urgencia de la mito-logía” p. 192.

además de que le ayudan a seguir transitando por su destino, le dan las orientaciones de los orígenes y la posibilidad de no perderse: en fin, permiten aproximarse a los dioses.

La prosa narrativa de novela polifónica dialógica, de *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco con su estructura estética, permite revisar y enfrentar el recorrido interno y externo, realizado por una persona en la indagación de su identidad o búsqueda de conciencia, dentro de un mar de inconciencia. El héroe halla y enfrenta el desafío que le reserva la aventura que emprende.

Este héroe narrador se vuelve casi autónomo porque el autor, a propósito, lo presenta como una forma de **autoconciencia**, pues con la actualización de la palabra ajena motiva e impulsa a que intervengan todos los participantes o actores desde una perspectiva colectiva, gracias a la prosa artística literaria. Este mismo héroe se ha dejado llevar por su ensueño o “mito del olvido”¹⁶⁶: “Me acuerdo, no me acuerdo...”¹⁶⁷ y por tanto del recuerdo para empezar a desenterrar en su memoria situaciones colectivas que coinciden con el desarrollo de la radio en México y con su educación, en un colegio particular para una clase media alta.

“Me acuerdo, no me acuerdo: ¿qué año era aquél? Ya había supermercados pero no televisión, radio tan sólo: Las aventuras de Carlos Lacroix, Tarzán, El Llanero Solitario, La Legión de los Madrugadores, Los Niños Catedráticos, Leyendas de las calles de México, Panseco, El Doctor I. Q., La Doctora Corazón desde su Clínica de Almas. Paco Malgesto narraba las corridas de toros, Carlos

¹⁶⁶ “El <<olvido>> equivale al <<sueño>>, pero también a la pérdida de sí mismo, es decir, a la desorientación, a la <<ceguera>> (la venda sobre los ojos). El Chandogya-Upanishad (VI,14, 1-2) habla de un hombre llevado por unos bandoleros lejos de su ciudad, con los ojos vendados y abandonado en un lugar solitario. El hombre se pone a gritar: <<¡He sido conducido aquí con los ojos vendados; he sido abandonado aquí con los ojos vendados!>> Alguien le quita entonces la venda y le indica la dirección de la ciudad. Preguntando el camino de pueblo en pueblo, el hombre logra regresar a casa. Del mismo modo, añade el texto, el que tiene un Maestro competente logra liberarse de las vendas de la ignorancia y alcanza por fin la perfección.” Mircea Eliade, *Mito y realidad*. “Mitología de la memoria y del olvido” pp. 124/25.

¹⁶⁷José Emilio Pacheco, *Las batallas en el desierto*. p. 9.

Albert era el cronista de futbol, el Mago Septién trasmitía el béisbol. Circulaban los primeros coches producidos después de la guerra: Packard, Cadillac, Buick, Chrysler, Mercury, Hudson, Pontiac, Dodge, Plymouth, De Soto. Ibamos a ver películas de Errol Flynn y Tyrone Power, a matines con una de episodios completa: La invasión de Mongo era mi predilecta. Estaban de moda Sin ti, La rondalla, La burrita, La múcura, Amorcito Corazón. Volvía a sonar en todas partes un antiguo bolero puertorriqueño: Por alto esté el cielo en el mundo, por hondo que sea el mar profundo, no habrá una barrera en el mundo que mi amor profundo no rompa por ti.”¹⁶⁸

Es relevante que el *in cipit* de la novela corresponda con la introducción al mito del recuerdo porque corroboramos así la intención de resaltar el discurso del mito en general y, específicamente, el del recuerdo y del olvido dentro de una singular polifonía. Es decir que en la lectura de toda la novela, el discurso mitológico es determinante.

El primer párrafo de la novela es fundamental porque en él se incorporan los diferentes elementos que se van a poner en juego en el texto. Esto es, a través de las formas compositivas lingüísticas que integran este primer párrafo se presentan al lector los diferentes elementos que se incorporarán en el resto del texto; como el mito, el énfasis en los medios de comunicación y su importancia en la formación de una ideología en las generaciones de esa década, la mezcla de una cinematografía proveniente casi directamente de una producción norteamericana con una programación de la radio que intentaba representar lo mexicano o latinoamericano, además del despertar de la pubertad, el interlingüismo, etc.

Así, después de evocar situaciones colectivas, donde las mayorías respondían a formas homogéneas de vida, impuestas¹⁶⁹, de hacer memoria de la convivencia con sus compañeritos, de su algazara y de su apreciación de cómo

¹⁶⁸ *Idem.* pp. 9 y 10.

¹⁶⁹ Pues ese fue y ha sido el papel de la radio en México.

los niños al ser instrumentos de una ideología social se solazan en las críticas crueles ante las **diferencias** entre ellos mismos; sobreviene en Carlitos el descubrimiento de su singular forma de observar la vida, aparentemente, distinta de los demás, pues empieza a incursionar en un recorrido individual hacia la búsqueda de sí mismo a través del amor y por medio de su enamoramiento hacia Mariana.

Quedó enamorado de Mariana desde que la vio por primera vez. En ese instante comenzó su recorrido por la ruta de búsqueda de conciencia, aunque estaba inmerso y rodeado por todos lados por la inconciencia; pues ni siquiera su hermano Héctor, joven universitario, pudo entenderlo. La única persona en la que halló resonancia a su inquietud fue Mariana. No obstante, ella aparecía ante él con un sentimiento impulsivo, avasallante y confuso. Allí se le presentó –siendo él muy pequeño– infranqueablemente, la parte femenina de su alma.

José Emilio Pacheco recurre a los mitos, pero en el caso de esta novela el que contempla participante-lector debe hacer la reconstrucción que está detrás del mito moderno de la mujer hermosa de los años cuarenta o cincuentas de México. El narrador, inconscientemente, está ante el misterio de lo femenino que se le presenta por un mito moderno y al mismo tiempo de sus orígenes:

Ya sea el referente los “misterios eleusinos” con las figuras de Deméter y Perséfone; ya sea la rebelde Lilit, desde el judeocristianismo; ya, la tierra como el “inconsciente matricial” que llama constantemente en el inconsciente colectivo; lo femenino se presenta en sus diferentes vertientes:

“la Madre Buena, la Madre Terrible y la Madre Buena y Terrible a la vez.”¹⁷⁰ presentadas en el estudio del mito en las diversas culturas y en el que se resalta la función de la madre en las culturas naturales americanas en el trabajo sobre la religión en el México antiguo realizado por Blanca Solares, quien también dice lo siguiente sobre el mito femenino:

¹⁷⁰ Blanca Solares, *Madre Terrible. La diosa en la religión del México antiguo*. p.49.

“Puede discernirse ahora un cierto orden de su contenido. Los elementos femeninos (y masculinos) <<buenos>> configurar a la Madre Buena quien como la Madre Terrible, contiene elementos <<negativos>> que pueden emerger autónomamente a partir de su identidad más profunda en la Gran Madre. La tercera forma es la de la Gran Madre, buena y mala al mismo tiempo, y que hace posible la síntesis de los atributos positivos y negativos. Gran Madre, Madre Buena y Madre Terrible se cohesionan pues en un mismo grupo arquetipal que abarca y aglutina toda la multiplicidad de sus cualidades, incluso las más divergentes y antinómicas, desde la máxima seducción hasta el máximo horror.”¹⁷¹

En el mundo representado en la novela, –como en el mundo real– el deseo, como manifestación del inconsciente, indica algo sobre nuestros orígenes. A Carlitos se le presenta Mariana como mujer hermosa, pero mucho mayor que él. Tal manifestación simbólica del mito es frecuente en los niños, pero lo interesante es que está plasmada con una estructura lingüística ético-estética en donde tal revelación adquiere implicaciones dialógicas histórico-míticas que invitan a la lectura en diversas direcciones.

Una de ellas lleva a las preguntas: ¿por qué en la mayoría de las novelas de aventuras existe el enamoramiento del héroe? ¿por qué ésta –*Las batallas en el desierto*– plantea un amor imposible y abierto en cuanto que el héroe nunca logra saber qué pasa con la mujer amada? ¿por qué el héroe atraviesa por una especie de limbo o lugar oscuro donde en todo momento ve la muerte? ¿por qué, al final, él mismo expresa la posibilidad de que Mariana pudiera estar viva, aunque fuera una anciana?

En la novela misma se dan las respuestas, ya que se expresan diversos componentes que remiten a diferentes mitos de origen. El de la diosa madre plantea las diferentes vertientes con que se puede presentar en una persona el encuentro con lo oscuro: A este encuentro, no con la persona amada, sino con la conciencia de Carlitos de que ha llevado a cabo una acción muy audaz; y

¹⁷¹ *Ibidem.*

que, en la novela, José Emilio Pacheco denomina ser “VIII. Príncipe de este mundo” (así denomina al octavo capítulo) no rey, porque sólo puede haber algo mayor que ser príncipe: el reinado¹⁷², que, en el caso de Carlos, sólo está reservado para una mujer, para lo femenino:

El despertar del deseo o ser “Príncipe de este mundo” está expresado por el narrador con una maestría de la que son ejemplo las siguientes formas compositivas arquitectónicas:

1. “¿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*. O más bien al ver las piernas de Antonia cuando se subía las faldas para trapear el suelo pintado de congo amarillo. Antonia era muy linda y era buena conmigo. Sin embargo yo le decía: Eres mala porque ahorcas a las gallinas. Me angustiaba verlas agonizar. Mejor comprarlas muertas y desplumadas. Pero esa costumbre apenas se iniciaba. Antonia se fue porque Héctor no la dejaba en paz.”¹⁷³

En donde aparece, simbólicamente, el camino de un niño para convertirse en hombre, cuyo encuentro con la Diosa es terrible, dificultoso y benéfico. Lo primero por la existencia de todas las palabras enmascaradas, ideológicas, de falsas imágenes que le hacen recorrer un camino tortuoso, vacilante y de descubrimientos de facetas de la mujer como son lo corporal sensual, lo estético, lo grotesco y la fragilidad.

La representación de la madre se ofrece por medio de una cantidad de palabras ideológicas o falsas, pero que sólo las descubrimos como tales por su arquitectura irónico paródica. Esto es, por la estética literario lingüística

¹⁷² “Matsyendranâth y Gorakhnâth se cuentan entre los maestros yoguis más populares de la Edad Media india. Sus proezas mágicas dieron origen a una riquísima literatura épica. Uno de los episodios centrales de este folklore mitológico está constituido por la amnesia de Matsyendranâth. Según una de las versiones más conocidas, este maestro yogui, cuando se encontraba en Ceilán, se enamoró de la reina y se instaló en su palacio, olvidando por completo su identidad.” Mircea Eliade, *Mito y realidad*. “VII. Mitología de la memoria y del olvido” p. 122.

¹⁷³ José Emilio Pacheco, *Las batallas en el desierto*. “VIII. Príncipe de este mundo” p.42 y 43.

consistente en la disposición de formas compositivas gozosas, inmediatamente antes de otras grotescas y humillantes. Tal es el caso del inicio del capítulo VIII en el que a continuación del título gozoso ser “Príncipe de este mundo” se expresa la forma compositiva: “Nunca pensé que fueras un monstruo” que en la voz de la madre –de la historia– tiene la intención de avergonzar a su hijo, Carlitos. Éste es un ejemplo mínimo de la disposición de la arquitectura narrativa que crea efectos rápidos y fluctuantes, enfrentando lo gozoso y lo repulsivo y aberrante. Ejemplo de ello, también es el subterfugio o escapatoria de la madre ante la incompreensión de la sexualidad de su hijo de buscar “culpas” en los otros. Tal era el papel de la madre en la sociedad que representa la novela, puesto que la madre tradicional tenía que quedar incólume.

“Nunca pensé que fueras un monstruo. ¿Cuándo has visto aquí malos ejemplos? Dime que fue Héctor quien te indujo a esta barbaridad. El que corrompe a un niño merece la muerte lenta y todos los castigos del infierno. Anda, habla, no te quedas llorando como mujerzuela.¹⁷⁴ Di que tu hermano te malaconsejó para que lo hicieras.”¹⁷⁵

Aunque en la voz de la madre de Carlitos se superponen amor y desprecio, resalta éste último sentimiento.

Inmediatamente después aparece la corporalidad y la sexualidad, (en la voz de Héctor, personaje procaz y guiado por sus instintos, entendido esto por la inconsciencia que le rodea) que si bien está mezclada con las falsas imágenes, ésta emerge con una sonrisa reducida ampliamente liberadora porque a través de estas palabras se desenmascara una falsa realidad. He aquí la carnavalización literaria.

“Te vaciaste, Carlitos. Me pareció estupenda puntada. Mira que meterte a tu edad con esa tipa que es un auténtico mango, de veras está más buena que

¹⁷⁴ El subrayado –aunque posiblemente no fuera necesario– es para resaltar la expresión más destructiva que pueda emitir una mujer

¹⁷⁵ José Emilio Pacheco *Op cit.* p. 41.

Rita Hayworth. Qué no harás, pinche Carlos, cuando seas grande. Haces bien lanzándote desde ahora a tratar de coger, aunque no puedas todavía, en vez de andar haciéndote la chaqueta. Qué espléndido que con tantas hermanas tú y yo no salimos para nada maricones. Ora cuídate, Carlitos: no sea que ese cabrón vaya a enterarse y te eche a sus pistoleros y te rompan la madre. Pero, hombre, Héctor, no es para tanto. Nomás le dije que estaba enamorado de ella. Qué tiene de malo. No hice nada de nada. En serio no me explico el escándalo.”

Existe, constantemente a lo largo de la novela la representación de la contradicción entre lo negativo y lo positivo femenino porque para Carlitos – igual que para los participantes lectores– Mariana se desdobra en su madre, por lo que aquí, extraliterariamente –pues no queda explícito, sólo esbozado– hay un impulso hacia lo devastador que ha podido ser la historia de enajenación ideológica hacia las mujeres¹⁷⁶ para que éstas como la madre de Carlitos puedan autodenigrarse al nombrarse despectivamente y así anularse:

“Cómo es posible, repetía, que en una escuela que se supone decente acepten al bastardo (¿qué es bastardo?), o mejor dicho al máncer de una mujer pública. Porque en realidad no se sabe quién habrá sido el padre entre todos los clientes de esa ramera pervertidora de menores. (Qué significa máncer? ¿Qué quiere decir mujer pública? ¿Por qué la llama ramera?)¹⁷⁷

He aquí un ejemplo de carnavalización literaria¹⁷⁸ para nombrar la realidad de las mujeres dentro de la historia humana, al combinar los opuestos en la misma entidad: lo femenino, por ello tan perturbante para Carlitos quien va a visitar a Mariana para confesarle que estaba enamorado de ella. Por esto su mamá y el sacerdote Ferrán lo condenan como un ser anormal, ya las acciones o aventuras que realiza lo acusan como tal –desde

¹⁷⁶ Aquí está la parte más oscura de la historia de la iglesia católica como institución.

¹⁷⁷ Idem. “X. La lluvia de fuego” p. 50.

¹⁷⁸ Ver p. 25 del Capítulo I o pp. 391 y 392 de *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin. 8ª. ed. 2003.

una falsa realidad. Héctor, su hermano, le festeja su hazaña y su padre se queda indiferente.

La madre de Carlitos es una mujer formada en una familia cristera de Guadalajara, su capacidad de amor está condicionada por las normas sociales conservadoras. Cuando Carlitos le habla se dirige a ella de “usted” con un gran respeto y como respuesta ella lo trata como un “monstruo”, además de que por llorar lo califica como “mujerzuela”.

Carlitos contesta a su madre, cuando ésta lo increpa:

“Oiga usted, mamá, no creo haber hecho algo tan malo, mamá. Todavía tienes el cinismo de alegrar que no has hecho nada malo. En cuanto se te baje la fiebre vas a confesarte y a comulgar para que Dios Nuestro Señor perdone tu pecado.”¹⁷⁹

Así, el autor creador recurre a la carnavalización literaria que incluye a la parodia y al cronotopo literarios en una apropiación singular de la palabra dialógica a través de la novela para formar una estructura artística apoyada en palabras ideológico-paródicas dichas en tono solemne que representan el regaño de una madre a su hijo que se ha portado mal. La cita anotada arriba, donde se representa a una mujer que juzga a otra, es devastadora y muestra el acondicionamiento social de las mujeres realizado por la ideología dominante del clero y el poder político.¹⁸⁰

Una mujer representa un discurso que va en contra de la misma mujer como género. Este discurso lo puede leer otra mujer o no. Y ya que hemos definido a la palabra de la prosa artística como natural o intencionalmente dialógica, estos enunciados en boca de una mujer son en alto grado apelativos, polifónicos e impulsores de la producción de discursos. Son enunciados

¹⁷⁹ Idem. “Príncipe de este mundo” p. 41.

¹⁸⁰ “El texto (escrito y oral) [...] trata del pensamiento acerca del pensamiento, del discurso acerca del discurso, del texto acerca de los textos. En esto consiste la diferencia radical de nuestras disciplinas (ciencias humanas) frente a las ciencias naturales, aunque aquí no existen fronteras absolutas e impenetrables.” M.M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*. “El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas. Ensayo de análisis filosófico” p. 292.

propios de un texto que interpela a los otros. Esto es el fenómeno literario de intratextualidad e intertextualidad literarios.

Frente al discurso materno deseoso e imponente de una inocencia que la realidad niega, aparece el de Héctor, el hermano de Carlitos, quien expresa el pensamiento contrario malicioso. La voluntad de inocencia para su hijo por parte de la madre frente a la malicia de Héctor corresponde al espacio privado de las familias de la época de los años cuarenta y cincuenta. La brecha entre un lenguaje femenino y el masculino era y es muy grande; el discurso literario lo expresa conjugando ambos – para resaltar un matiz de hipérbole antitética– que obliga al lector a construir un discurso crítico que lo remite a la historia de las ideas, entre ellas a la del cristianismo en México y al de la sexualidad.¹⁸¹ Todo ello con la visión y la complejidad de la carnavalización literaria del singular estilo de José Emilio Pacheco.

Igualmente, en ese tono de carnavalización o paródico burlesco, el participante lector percibe el vocabulario de los jóvenes que no puede más que hacer reír, como es el caso del vocabulario de Héctor, personaje cuyo lenguaje es muy representativo de tal mecanismo en la novela:

“Fueron semanas terribles. Sólo Héctor tomaba mi defensa: Te vaciaste, Carlitos. Me pareció estupenda puntada. Mira que meterte a tu edad con esa tipa que es un auténtico mango, de veras está más buena que Rita Hayworth. Qué no harás, pinche Carlos, cuando seas grande. Haces bien lanzándote desde ahora a tratar de coger, aunque no puedas todavía, en vez de andar haciéndote la chaqueta. Qué espléndido que con tantas hermanas tú y yo no salimos para nada maricones. Ora cuídate, Carlitos: no sea que ese cabrón vaya a enterarse y te eche a sus pistoleros y te rompan la madre. Pero, hombre, Héctor, no es para tanto. Nomás le dije que estaba enamorado de ella. Qué tiene de malo. No hice nada de nada. En serio no me explico el escándalo.”¹⁸²

¹⁸¹ Por ejemplo no se ha realizado una historia de la sexualidad en México.

¹⁸² José Emilio Pacheco. *Op. Cit.* p. 47 y 48.

Lo que se ha dicho hasta aquí ejemplifica la sobrecarga de discursos actualizados en el texto. Asimismo, la presión hacia quien contempla que lo obliga a buscar explicaciones de las intolerancias y desencuentros. Esa búsqueda impulsada por el texto, está en el texto, pero también más allá del mismo.

En una interacción literaria-extraliteraria (que tiene que ver con lo lingüístico y extralingüístico) se actualiza el discurso psicológico, antropológico, religioso, filosófico estético y fisiológico del deseo. Se constata que tal tema sigue siendo tabú (en el sentido de inconsciencia) en la actualidad para la mayoría de la población. Lo que resulta en hacer evidente la ineficacia de la educación sexual tanto al interior de las familias como de los proyectos de educación social.

Así el discurso literario-estético expresa la intertextualidad de estudios antropológicos, psicoanalíticos, arqueológicos y sociales de los diversos temas: el símbolo de la madre, el mito del despertar sexual y el deseo, sólo se han podido explicar como algo telúrico y corpóreo-terrenal y que hasta la fecha sólo los ha podido abordar integralmente la literatura.

Ser “Príncipe de este mundo”¹⁸³ es tener una princesa que en el caso de Carlitos era Mariana, porque ella al mismo tiempo que era la encarnación del deseo de Carlitos, era como su madre porque tenía 16 años más que él. No obstante, estaba enamorado de ella. De esta manera JEP simboliza el apego del hombre a lo femenino. Es decir, la mujer es para el hombre la amada, la madre, la hermana, la esposa, la madrastra (aspecto terrible de la madre) y la amante.

“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. Pasen por favor al cuarto de Jim. Voy a terminar de prepararles la merienda.

¹⁸³ Nombre del Capítulo VIII de *Las batallas en el desierto*.

Por ello Carlitos quedó encantado cuando la vio por primera vez, estaba como paralizado o suspendido y he allí donde se logra la maestría y el estilo particular con que emplea JEP la carnavalización literaria con la parodia y el cronotopo literario-artístico en su aspecto de inversión histórica, puesto que ahí mismo se hace evidente el mito con sus imágenes y símbolos. El que sigue es un fragmento que ejemplifica la excelente estilización de la prosa novelística:

Pasen a merendar, dijo Mariana. Y nos sentamos. Yo frente a ella, mirándola. No sabía qué hacer: no probar bocado o devorarlo todo para halagarla. Si como, pensará que estoy hambriento; si no como, creará que no me gusta lo que hizo. Mastica 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 voladores, sándwiches asados en este aparato. Me encantan, señora, nunca había comido nada 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. ¿Quieres más platos voladores? Con mucho gusto te los preparo. No mil gracias, señora. Están riquísimos pero de verdad no se moleste.”¹⁸⁴

Donde existe intratextualidad e intertextualidad de: marcas comerciales, interlingüismo, mito sobre la madre: la buena y la terrible, sobre lo femenino, los contrastes culturales en la comida, etc. Todo con la estilización literaria de la carnavalización (parodia y cronotopo literarios) y bajo el suspenso del enamoramiento,¹⁸⁵ dentro de una gran novela polifónica.

El despertar de Carlitos al deseo tiene su origen en Mariana, mujer hermosa, madre de Jim, aunque las acciones que realiza ésta como el prepararles la merienda le recuerdan a su madre. Esto desde una carnavalización literaria donde lo alto en ese momento lo representa Mariana

¹⁸⁴ *Op. Cit.* p. 27, 28 y 29.

¹⁸⁵ Es el filtro de amor de *Tristán e Iseo*.

con su elegancia y la sofisticación de la preparación de los *Flyin Saucers* que eran novedad para el héroe y —al mismo tiempo— lo bajo, representado por los platillos que preparaba su madre: pozole, birria, tostadas de pata, chicharrón en salsa verde; cuyos lugares se intercambian perturbadoramente.

Esta equivalencia de Mariana con su dulzura y la madre con su actitud castrante expresa que es acertada la lectura mítico-simbólica de la novela que a su vez emerge de una cultura popular de la vida cotidiana familiar y de la comida que —desde entonces y actualmente— es abundante en contrastes.

Una parte central de la tensión e incertidumbre causada por la novela es precisamente la ambigüedad de lo femenino entre lo positivo y lo negativo, donde la mujer aparece como una mujer hermosa (en el caso de Mariana) o como muy fea (en el de la esposa del político)¹⁸⁶. Ello confronta a todos los participantes del proceso literario y obliga a dar una interpretación. Si lo femenino o su contraparte lo masculino se fija en el alma de las personas y, por ello, queda impreso en un inconsciente colectivo, entonces todo hombre y toda mujer recorren el camino de toda la especie de manera inconsciente y, cuando surge, en la conciencia de tal maraña de inconsciencia se nos presenta la propia historia humana en la que resulta muy denso el ir constatando la vastedad del “ánima”¹⁸⁷. Sólo allí es cuando comenzamos a aproximarnos a la parte oscura e irresoluble de nuestros orígenes.¹⁸⁸ A continuación comento y cito el simbolismo de la Madre en las diferentes culturas estudiado por Jean

¹⁸⁶ “Fíjate cuando haya algo para los niños pobres (..) y la verás retratada: espantosa, gordísima. Parece guacamaya o mamut.” *Las batallas en el desierto*. “Alí Babá y los cuarenta ladrones” p. 19.

¹⁸⁷ El *ánima* “Es algo viviente por sí, que nos hace vivir; una vida que no puede quedar totalmente integrada en la conciencia, pues la propia conciencia procede de ella.” “Sobre los arquetipos del inconsciente colectivo” C. G. Jung. en *Hombre y sentido Círculo Eranos III*. C. G. Jung, et al. p. 30.

¹⁸⁸ “Si el encuentro con la sombra es la prueba que consagra como oficial al aprendiz, el encuentro con el *ánima* es la prueba que consagra como maestro al oficial. Porque la relación con el *ánima* es una prueba de coraje y una prueba de fuego para las fuerzas morales y espirituales del hombre” C. G. Jung, “Sobre los arquetipos del inconsciente colectivo” *Idem, et. al. Hombre y sentido. Círculo Eranos III*. p. 31.

Chevalier en su *Diccionario de símbolos* para resaltar y confirmar su importancia en *Las batallas en el desierto*.

Dice Jean Chevalier que la madre simboliza el **origen**, esto es, la tierra y el mar, lo que remite a una edad telúrica de la humanidad donde seguramente imperaban las deidades, sobre todo femeninas:

“1. Sin ceder a la homofonía especialmente clara en el catalán (mar-mare) y en el francés (mer-mère), se puede decir, sin embargo, que el simbolismo de la madre se relaciona con el de la mar, como también con el de la tierra, en el sentido que una y otra son otros tantos receptáculos y →matrices de la vida. El mar y la tierra son símbolos del cuerpo maternal.”¹⁸⁹

Este simbolismo parece inimaginable, porque es muy difícil hacerse una idea de lo que podían ser las personas cuando estaba la humanidad recién nacida, precisamente de las mujeres que –por los propios mitos– sabemos pensaban ser preñadas por el cielo o la tierra, por ver en estos elementos la capacidad generadora de vida de manera tan espontánea, tan mágica. Esto es, aunque existen actualmente explicaciones científicas detalladas de cómo se produce en el mar la vida y las plantas en la tierra, es posible aún poder apreciar la magia que significa el desarrollo de una semilla al convertirse en planta o la capacidad regeneradora de la tierra al producir incesantemente los frutos y las flores. Igualmente, la atracción hacia el propio mar por su plena inmensidad y capacidad generadora de vida.

También, en el diccionario mencionado se expone que la imagen psíquica de la madre es un mito semejante en las diversas culturas, pues en todas ellas representa la fertilidad al mismo tiempo que la muerte. Es decir existe una ambivalencia entre la vida y la muerte. Esto es, se trata de un símbolo de la regeneración, porque una implica a la otra. .

¹⁸⁹*Diccionario de símbolos*. 2ª. ed. p. 674.

“Las grandes diosas madres han sido todas diosas de la fertilidad: Gea, Rea, Hera, Deméter para los griegos, Isis entre los egipcios y en las religiones helenísticas, Ishtar entre los asirobabilonios. Astarté para los fenicios [y los iberos]. Kali entre los hindúes.”¹⁹⁰

En esta explicación simbólica resalta la característica generativa y renovadora de la madre en la que su misma función positiva conlleva a la opresión y a la necesidad de regeneración. En este sentido, Jean Chevalier sigue diciendo que el símbolo de la madre es ambivalente porque ambas concepciones: la benéfico y lo nocivo coexisten.

En este símbolo de la madre se encuentra la misma ambivalencia que en el del mar y la tierra: la vida y la muerte son correlativas. Nacer es salir del vientre de la madre; morir es retornar a la tierra. La madre es la seguridad del abrigo, del calor, de la ternura y el alimento: es también por el contrario, el riesgo de opresión debido a la estrechez del medio y al ahogo por una prolongación excesiva de la función de nodriza y de guía: la genitrix devorando al futuro genitor, la generosidad tornándose acaparadora y castradora.¹⁹¹

¿Cómo en este símbolo pueden existir dos condiciones tan antagónicas e irresolubles? Esto sorprende y, al mismo tiempo, lleva a decir, liberadoramente y en concordancia con una concepción amplia de la vida como lo es la de la imagen carnavalesca que efectivamente las leyes de la naturaleza y del ser humano son una enseñanza en el sentido que se debe aceptar indistintamente lo terrible y lo benéfico. El equilibrio a tal antagonismo lo da el arte, la literatura, el amor. De éste último surgen los dos anteriores. Lo contrario, sería pensar que sólo existe la destrucción.

Continúa Chevalier en relación con este mito y desde la perspectiva cristiana cuando dice que en tal concepción se realiza una “transposición

¹⁹⁰ *Ibidem.*

¹⁹¹ *Ibidem.*

mística” en donde la madre corresponde a la Santa Madre Iglesia, lugar donde se cobijan los fieles en una faceta positiva, pero en la que también existe lo negativo, pues allí mismo se padece también despotismo, opresión, injusticia¹⁹²:

“Siguiendo la transposición mística del cristianismo, la madre la Iglesia, concebida como la comunidad donde los cristianos pozan la vida de la gracia, pero donde pueden también sufrir, por las deformaciones humanas, una tiranía mental abusiva.”¹⁹³

El cristianismo –dentro de su doctrina secreta y simbolismo semejante– origina, sobre todo en el Renacimiento, una producción estética (literatura, pintura, arquitectura, escultura, música) que remite a la sexualidad de Cristo, puesto que su madre encarna una simbología compleja que toca el ámbito histórico porque su hijo, Jesucristo, nace en un determinado momento. Allí lo que no se explica humanamente se representa en dogma, es decir, en artículo de fe, es decir que la imposibilidad humana de que Jesucristo haya sido engendrado por Dios se resuelve mediante la creencia de que para Dios no hay imposibles, lo que reafirma la divinidad y la humanidad de Jesús, así como la riqueza y lógica simbólicas de tal doctrina:

“2. La madre divina simboliza por lo contrario la sublimación más perfecta del instinto y la armonía más profunda del amor. La madre de Dios, en la tradición cristiana, es la virgen María, que concibió a Jesús del Espíritu Santo. En los dogmas de la Iglesia católica expresa una realidad histórica, no un símbolo. El hecho no deja de ser doblemente significativo, en primer lugar que la virginidad no excluye una maternidad muy real y, por otra parte, que Dios puede

¹⁹² Parece que este aspecto de considerar a la Madre Iglesia como símbolo de lo femenino, es una lógica artificial, de parte de Jean Chevalier, porque tal institución es relativamente moderna en relación con el nacimiento de los símbolos que surgen con el nacimiento de la humanidad como tal. Cf. la introducción al *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot. Barcelona, Ed. Labor, 1981

¹⁹³ *Ibidem*.

fecundar la criatura independientemente de las leyes naturales. Del mismo modo este dogma pone de relieve el arraigo directo de Cristo en la naturaleza divina de su Padre: nada podría evidenciar mejor la encarnación del Verbo, la unidad de la persona en dos naturalezas. También los padres se complacieron en desarrollar las consecuencias verbales de este hecho paradójico: María es la hija de su hijo (en cuanto él es Dios, su creador), ella es la madre de su Dios (en cuanto es hombre, y en ella se ha encarnado). Si se considera la naturaleza divina del hijo, evidentemente ella no lo ha concebido; si se considera la persona única de Jesús, ella es verdaderamente su madre, porque le ha dado su naturaleza humana. De ahí el nombre de Thetokos, madre de Dios, que fue tan ásperamente discutido en los concilios de los primeros siglos y que expresa la más perfecta de las maternidades.”¹⁹⁴

Cito todo lo referente a esta interpretación porque es verdaderamente seductor el simbolismo de lo femenino cristiano descrito por Jean Chevalier, en el que seguramente influye su formación y su encantamiento por la doctrina secreta cristiana católica.

En lo que se refiere a la cultura hindú, y siguiendo el símbolo o imagen psíquica universal de la madre, también este autor expone que las imágenes míticas son reveladoras porque abarcan y totalizan la complejidad del cosmos, de la vida al integrar los ciclos de la vida que son: vida- muerte-vida: “En el arte indio, Kālī es una mujer de aspecto repulsivo con la lengua colgando, ensangrentada, que baila sobre un cadáver” (...) “<En ese símbolo de lo Terrible, explica Swāmi Siddherwarānanda, no veneramos la violencia, ni la destrucción sino que cogemos, en una visión sinóptica de modalidad única,

¹⁹⁴ *Ibidem*.

los tres movimientos proyectados conjuntamente que forman la creación, la conservación y la destrucción.>”¹⁹⁵

Además que tal símbolo de la cultura hindú considera diversas perspectivas como son la filosofía, el aspecto mitológico, el plano propiamente teológico y, por consecuencia, la metafísica. Por ello, es siempre gratificante y revelador comprobar la sabiduría oriental al proporcionar a los seres humanos, por medio de su religión, una “experiencia única de la vida”, en cuanto a su concepción totalizadora de las manifestaciones del entorno general y de su existencia. Esto se describe de la manera siguiente:

“Por una parte está el hecho histórico, la madre de Dios existe; ella expresa la realidad espiritual de la encarnación; por otra parte, es un puro símbolo, la madre divina revela la realidad espiritual del principio femenino. La noción, pues puede haber nociones que son puros símbolos, de la madre divina es en la India <<una síntesis de...mitología, teología, filosofía, metafísica. Estos cuatro enfoques se representan por símbolos... Por ejemplo el símbolo de Kāli...>>En el arte indio, Kāli es una mujer de aspecto repulsivo, con la lengua colgando, ensangrentada, que baila sobre un cadáver. ¿Cómo puede simbolizar la madre divina?

<<En ese símbolo de lo Terrible, explica Swāmi Siddherwarānanda, no veneramos la violencia, ni la destrucción sino que cogemos, en una visión sinóptica de modalidad única, los tres movimientos proyectados conjuntamente que forman la creación, la conservación y la destrucción.>> son los diferentes aspectos de la experiencia única de la vida.

Así, la visión hindú es muy interesante porque es completa y representativa de los diversos aspectos del mito femenino ya que sus

¹⁹⁵ *Idem.* p. 674/75.

diferentes versiones: Durga, Laksmi, Sarasvati, → Ghanesa, etc.¹⁹⁶ representan una concepción que incorpora lo extraordinario por extenso y por minúsculo, es una fuerza que mantiene unido el cosmos, el universo. Esto es, la totalidad, el todo, representado en una deidad. Por lo que en relación con esta concepción dice textualmente Chevalier:

“La madre divina es como la serie continua que ata y sostiene el universo, Prakriti y Maya, unidad de todo lo que está manifestado, cualquiera que fuere su nivel de existencia, desde la simple apariencia hasta la pura ilusión. Es la conciencia de la manifestación, del yo de Shiva manifestado en la indefinición de las apariencias, de esas olas de potencia energética que son los seres de la materia precipitada y de fugitivas centellas. Es la conciencia de la totalidad manifestada. Las letanías la invocan en estos términos: <<¡Oh madre divina, Tú en la forma de energía creadora, ante ti me prosterno!>> (<<Vedanta, 4>> (<<Vedanta, 4-5, enero 1967,5-26).”

Donde se resalta –otra vez para encantarnos– la forma en que el lenguaje como un conservador fundamental del simbolismo, cuya muestra también está en la certeza y misterio de la letanía católica, más cercana a nosotros (...Madre de Jesucristo,[...] Madre virgen,/[...] /Madre del Creador, Madre del Salvador,...) transmite de manera elocuente lo que describe el mito femenino estudiado en la concepción hindú: “<¡Oh madre divina, Tú en la forma de energía creadora, ante ti me prosterno!> (<<Vedanta, 4>> (<<Vedanta, 4-5, enero 1967,5-26).”

Por otro lado, también este estudioso de los símbolos analiza y expone la imagen de la mujer en la mitología celta donde se le representa como mensajera de otro mundo, detentadora exclusiva de la soberanía y también como diosa guerrera –simbolismo del que son partidarios los poetas

¹⁹⁶ *Idem.* p. 675.

como Goethe, los científicos y los herreros¹⁹⁷ Cito el texto y subrayo el fragmento donde se observa la relación con el nombre de la persona de la que está enamorado Carlos: Mariana (regresando a *Las batallas en el desierto*) porque este nombre sugiere una relación y síntesis muy sugestiva. Es decir, está allí lo cristiano y lo celta (No obstante, por la forma de abordar las situaciones estéticas y extraliterarias JEP parece adepto más del simbolismo y concepción orientales):

“Madre de tres dioses primordiales, Brian, Iuchar, e Iucharba (los cuales combaten y matan a Cian, el padre de Lug, que es un hermano de su padre), de ella se reclaman los poetas, los genios de la ciencia y los herreros. Pero ella es también hija de Dagda, como Minerva Pallas es hija de Júpiter y el Dagda es hermano de Lug. Toda genealogía coherente de modo racional resulta aquí imposible e inútil. Brigitte simboliza en su integridad lo que Goethe ha llamado el eterno femenino, sin que deba convertírsela en una diosa madre en el sentido etnográfico de la fertilidad. El nombre de madre se vuelve a encontrar también en el del hidrónimo galo *Matrona (el Marne)* y el teónimo galés Modron. Parece que hay una relación simbólica efectiva entre la madre eterna y el agua (océano o río) que representa el conjunto de las posibilidades contenidas en un cierto estado de existencia (GUEI, 306, n. 4). La diosa madre primordial lleva en Irlanda el nombre del arte, Dana, ella es la madre de los dioses (Tuatha De Danann, tribus de la diosa Dana y corresponde simétricamente a Elatha, ciencia. Otro nombre es Ana que puede entenderse como (De) Ana, diosa Ana (el caso de la Diana latina y el de santa Ana, que es la madre de la Virgen)

Concluye este estudioso de las religiones con el mito moderno del arquetipo de la madre, donde ya lo asume precisamente como tal, es decir,

¹⁹⁷ Cf. *Idem.* p. 675.

como una imagen presente en el inconsciente colectivo que remite al *anima*. Lo que le permite relacionarlo con tal concepto descubierto por Jung, aunque aquí interpretado por Jean Chevalier, desde el simbolismo, lo cual no deja de sobrecoger a cualquier mujer y seguramente a todo ser humano. Este encuentro con el *anima*¹⁹⁸:

“ En el análisis moderno, el símbolo de la madre asume el valor de un arquetipo. La primera forma que toma para el individuo la experiencia del anima es la madre, es decir, lo inconsciente. Esto presenta dos aspectos , uno constructivo y el otro destructor. Es destructor en tanto que es <<la fuente de todos los instintos... la totalidad de todos los arquetipos... el residuo de todo lo que los hombres han vivido desde los más lejanos comienzos, el lugar de la experiencia supraindividual>>. Pero tiene necesidad de la conciencia para realizarse, pues aquello no existe más que en correlación con ésta: lo cual distingue al hombre del animal.

(...)

Por parte del niño se puede encontrar también una imagen deformada de la madre y una actitud involutiva bajo la forma de una fijación en la madre. En este caso, la madre <<sigue ejerciendo una fascinación inconsciente, (que) amenaza con paralizar el desarrollo del yo... La madre personal recubre el arquetipo de la madre, símbolo de lo inconsciente. Es decir, del no yo. Este no yo se siente como algo hostil en razón del temor que inspira la madre y el dominio inconsciente que ella ejerce>>”¹⁹⁹

¹⁹⁸ Ver nota 182 p. 100.

¹⁹⁹ *Diccionario de símbolos.* p. 675/76.

Esta última interpretación es la que predomina en *Las Batallas en el desierto*, aunque existen otras más, esbozadas solamente, que igual inquietan y llevan a la incertidumbre del simbolismo mítico fluctuante de la novela. No obstante, aquí se ha considerado adecuado desarrollar el mito de la Diosa Madre que inicia con el viaje a una muerte simbólica regeneradora, cuando Carlitos ve por primera vez a Mariana y ya no la puede borrar de su mente; por ello siente la imperiosa necesidad de declararle su amor.

Realiza tal deseo y allí se desencadenan una sucesión de acciones de las que nunca se arrepiente, aunque lo hayan obligado a confesarse y a tener consultas con psicólogos que no le explican nunca el proceso que está experimentando.

“Hasta que un día –un día nublado de los que me encantan y no le gustan a nadie– sentí que era imposible resistir más. Estábamos en clase de lengua nacional como le llamaba al español. Mondragón nos enseñaba el pretérito pluscuamperfecto de subjuntivo: Hubiera o hubiese amado, hubieras o hubieses amado, hubierais o hubieseis amado, hubieran o hubiesen amado. Eran las once. Pedí permiso para ir al baño. Salí en secreto de la escuela. Toqué el timbre del departamento 4. Una dos tres veces. Al fin me abrió Mariana: fresca, hermosísima, sin maquillaje. Llevaba un kimono de seda. Tenía en la mano un rastrillo como el de mi padre pero en miniatura. Cuando llegué se estaba afeitando las axilas, las piernas. Por supuesto se asombró al verme. Carlos ¿qué haces aquí? ¿Le ha pasado algo a Jim? No, no señora: Jim está muy bien, no pasa nada.”²⁰⁰

Aquí el protagonista cuenta la impresión que causa en él la belleza de la mujer, sin prescindir –por parte del narrador creador– de la estilización paródica, donde sobresale el efecto de los aspectos femeninos que seducen al protagonista, pero que al mismo tiempo le hacen autocuestionarse. El lector igualmente recibe el efecto de autoconciencia sobre esa imagen femenina que

²⁰⁰ JEP, *Op. Cit.* “VII Hoy como nunca” p. 36.

si bien habla de una exquisitez y elegancia, también lo lleva a reflexionar sobre el arquetipo moderno de la mujer hermosa:

“...Por un segundo el kimono se entreabrió levemente. Las rodillas, los muslos, los senos, el vientre plano, el misterioso sexo escondido”²⁰¹

Luego de que Carlos pasa todas las lastimosas consecuencias por haber ido a declarar su amor, después de que lo han cambiado de escuela y de que su papá trabaja como gerente en la Compañía de detergentes; sucede que se encuentra con Rosales (su compañero pobre, becado en su antigua escuela) vendiendo chicles en los camiones.

Rosales le cuenta que Mariana se suicidó después de un problema que tuvo con el político, su amante. Así la prosa de la novela nos va llevando por medio de la propia voz del narrador; quien nos cuenta que en cuanto ve a su amigo lo primero que le interesa es saber sobre lo qué pasó en la escuela después del incidente que él provocó con su audacia:

Rosales puso la caja de chicles Adams sobre la mesa. Miró hacia Insurgentes: los Packards, los Buick, los Hudson, los tranvías amarillos, los postes plateados 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. Largo silencio, mutua incomodidad. Rosales inquietísimo, esquivando mis ojos. Las manos húmedas repasaban el gastado pantalón de mezclilla.²⁰²

Carlos se encuentra en una situación desesperante, debida a que Rosales no contesta y que se presenta al mismo tiempo que un recorrido con la mirada de la calle del establecimiento en que esperan comer una torta. Allí nuevamente por la combinación del interlingüismo, de la descripción de lo urbano, así como la descripción del nerviosismo del personaje se actualizan

²⁰¹ *Idem.* p. 37.

²⁰² *Idem.* “XII Colonia Roma ”p. 60.

aspectos, como en el primer párrafo, que ya presentan definitivamente un aspecto mítico del paisaje:

Trajeron el servicio. Rosales mordió la torta de chorizo. Antes de masticar el bocado tomó un trago de sidral para humedecerlo. Me dio asco. Hambre atrasada y ansiedad: devoraba. Con la boca llena me preguntó: ¿Y tú? ¿Pasaste de año a pesar del cambio de escuela? ¿Te irás de vacaciones a algún lado? En la sinfonola terminó La Múcura y empezó Riders in te Sky. En Navidad vamos a reunirnos con mis hermanos en Nueva York. Tenemos reservaciones en el Plaza. ¿Sabes lo que es el Plaza? Pero oye: ¿Por qué no me contestas lo que te pregunté?²⁰³

Después que Carlos preguntó sobre lo sucedido, Rosales teme contestar a Carlos, él mismo lo dice: “Carlitos, es que, mira, no sé cómo decirte”²⁰⁴ “Yo no quería decirte, Carlitos, pero eso no es lo peor. No, que otro te diga.” Allí comienza la temida parodia del viaje a la muerte regeneradora, que consiste en que la novela no nada más cuenta la anécdota de que se enfrentó con momentos donde en todo veía la muerte,

“Vi la muerte por todas partes: en los pedazos de animales a punto de convertirse en tortas y 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: Misión Orange, Spur, Ferroquina. En los cigarros: Belmont, Gratos, Elegantes, Casinos.”²⁰⁵

sino que además existen allí, también, discursos de las diversas ciencias humanas que se actualizan como es caso del lenguaje simbólico presente en el inconsciente inmenso, frente al consciente diminuto que el creador-narrador hace evidente y transmite por medio del texto que sigue:

²⁰³ *Idem.* p. 60 y 61.

²⁰⁴ *Idem.* p. 61.

²⁰⁵ *Idem.* p. 64.

Rosales tragó saliva, torta, sidral. Temí que se asfixiara. Bueno Carlitos, es que, mira, no sé cómo decirte: en nuestro salón se supo todo. ¿Qué es todo? Eso de la mamá, Jim lo comentó con cada uno de nosotros. *Te odia*. Nos dio harta risa lo que hiciste. Qué loco. Para colmo, alguien te vio en la iglesia confesándote después de tu declaración de amor. Y en alguna forma se corrió la voz de que te habían llevado con el loquero.²⁰⁶

Si todos los seres emprendemos un viaje difícil y misterioso con el despertar sexual, que significa la muerte de la niñez para convertirse en adulto; entonces esta es una muerte regeneradora que al héroe niño le sucede y que tiene que pasar como un rito de paso en sus diferentes facetas. 1°.) Por el efecto de suspensión o enajenación al haber conocido a Mariana 2°.) Por la obsesión de tener que decirle que está enamorado de ella. 3°.) Por el desencanto que le causa que ella sólo lo pueda tratar como un hijo. 4°.) El tener que ser objeto de estudio de psicólogos, de soportar el sermón de su madre, de pasar por la pena causada de confesar todo al padre Ferrán, y al final de este proceso 5°.) Enterarse de la muerte de Mariana por Rosales, el amigo de su antigua escuela a quien Carlos encuentra vendiendo chicles Adams, cuando regresaba de “jugar tenis en el Junior Club”:

No contesté. Rosales siguió comiendo en silencio. De pronto alzó la vista y me miró: Yo no quería decirte, Carlitos, pero eso no es lo peor. No, que otro te diga. Déjame acabarme mis tortas. Están riquísimas. Llevo un día sin comer. Mi mamá se quedó sin trabajo porque trató de formar un sindicato en el hospital. Y el tipo que ahora vive con ella dice que, como no soy hijo suyo, él no está obligado a mantenerme. Rosales, de verdad lo siento; pero eso no es asunto mío y no tengo por qué meterme. Come lo que quieras y cuanto quieras –yo pago– pero dime qué es lo peor. Bueno, Carlitos, es que me da mucha pena, no sabes. Anda ya de una vez, no me chingues, Rosales; habla, di lo que me ibas a decir. Es que, mira, Carlitos, no sé cómo decirte: la mamá de Jim murió. ¿Murió? ¿Cómo que murió? Sí, sí: Jim ya no

²⁰⁶ *Idem.* p. 61.

está en la escuela: desde octubre vive en San Francisco. Se lo llevó su verdadero papá. Fue espantoso. No te imaginas. Parece que hubo un pleito o algo con el Señor ése del que Jim decía que era su padre y no era. Estaban él y la señora –se llamaba Mariana ¿no es cierto?– en un cabaret, en un restorán o en una fiesta muy elegante en Las Lomas. Discutieron por algo que ella dijo de los robos en el gobierno, de cómo se derrochaba el dinero arrebatado a los pobres. Al Señor no le gustó que le alzara la voz allí delante de sus amigos poderosísimos: ministros, extranjeros millonarios, grandes socios de sus enjuagues, en fin. Y la abofeteo delante de todo el mundo y le gritó que ella no tenía derecho a hablar de honradez porque era una puta. Mariana se levantó y se fue a su casa en un libre y 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. Por poco él también se muere de dolor y del susto. Como no estaba el portero del edificio, Jim fue a avisarle a Mondragón: no tenía a nadie más. Y ya ni modo: se enteró toda la escuela. Hubieras visto el montonal de curiosos y la Cruz Verde y el agente del ministerio público y la policía. Yo no me atreví a verla muerta, pero cuando la sacaron en camilla las sábanas estaban todas llenas de sangre. Para todos nosotros fue lo más horrible que nos ha pasado en la vida. Su mamá le dejó a Jim una carta en inglés, una carta muy larga en que le pedía perdón y le explicaba lo que te conté. Creo que también escribió otros recados –a lo mejor había uno para ti, cómo saberlo– aunque se hicieron humo, pues el Señor de inmediato le echó tierra al asunto y nos prohibieron hacer comentarios entre nosotros y sobre todo en nuestras casas. Pero ya ves cómo vuelan los chismes y qué difícil es guardar un secreto. Pobre Jim, pobre cuate, tanto que lo fregamos en la escuela. De verdad me arrepiento.”²⁰⁷

Cuando Rosales termina su relato, Carlitos no lo puede creer y le pide que no le gaste esa broma; aquél le jura por su mamá que lo que le ha dicho es

²⁰⁷ *Idem.* p. 60/63.

cierto. Es aquí donde se da el momento de mayor desesperación de Carlos al enterarse de la posible muerte de Mariana.

El discurso correspondiente a las secuencias donde se narra el efecto que hizo en Carlos de enterarse de la muerte de su amada es el más impresionante, es –junto con el de su declaración de amor– uno de los dos anudamientos de la estructura de la prosa de esta historia. Significan la serie de secuencias que coinciden con la muerte de la inocencia de Carlos al descubrir la realidad en ese aspecto bajo de la sociedad como es el del crimen político, sumado al de las palabras dolorosas que, aunque contundentes, en su juicio social son falsas.

Tal muerte de la inocencia de Carlos es narrada como una parodia donde el propio personaje está en una desesperación extrema donde se autoparodia (adquisición de la conciencia que resulta en autoconciencia) tomando una distancia para describirse:

Corrí por la calle de Tabasco diciéndome, tratando de decirme: Es una chingadera de Rosales, una broma imbécil, siempre ha sido un cabrón. Quiso vengarse de que lo encontré muerto de hambre con su cajita de chicles y yo con mi raqueta de tenis, mi traje blanco, mi Perry Mason en inglés, mis reservaciones en el Plaza.²⁰⁸ No me importa que abra la puerta Jim. No me importa el ridículo. Aunque todos vayan a reírse de mí quiero ver a Mariana. Quiero comprobar que no está muerta Mariana.²⁰⁹

El deseo está desde siempre, pero con mayor energía en la prepubertad. Ese recuerdo del héroe que se refracta en los demás interlocutores de manera, tal vez, común, ofrece la energía para generar un discurso artístico literario polifónico que representa una fuerza regeneradora de una región del pasado usada para revisar una etapa dolorosa, la que desemboca en el presente personal y social. Igualmente provoca imaginarse muchas posibilidades para

²⁰⁸ Subrayo aquí las frases correspondientes a la autoconciencia.

²⁰⁹ *Idem.* P. 64 y 65.

el futuro de su grupo humano: sea un país, un continente o el mundo. El simbolismo que José Emilio Pacheco hace surgir de la Diosa Madre es múltiple como lo es el mito en su ambigüedad y ambivalencia.

La parodia del viaje a la muerte consiste en que la novela es el proceso de cambio de la niñez a la pubertad, desde no sólo un discurso, sino diferentes: histórico-político, social, económico, psicoanalítico, religioso, antropológico, cotidiano privado, cotidiano de los medios de comunicación, de interlingüismo, etc. que concluye con la aceptación de un estado de cosas que no son fáciles de cambiar, pero que sin embargo se termina con la certeza de que está allí esa energía, personificada en *Las batallas en el desierto* en Mariana.

Después de que Carlos se encuentra a Rosales quien le cuenta que Mariana se suicidó –aunque el discurso, de este personaje, también sugiere que pudieron mandarla a matar– y él lleno de estupor va a buscarla con la esperanza de que Rosales lo haya engañado, surge allí mismo el discurso del narrador de 44 años aproximadamente que se aferra a su recuerdo de niño y con ello a la posibilidad de la energía regeneradora:

Qué antigua, qué remota, qué imposible esta historia. Pero existió Mariana, existió Jim, existió cuanto me he repetido después de tanto tiempo de rehusarme a enfrentarlo. Nunca sabré si el suicidio fue cierto. Jamás volví a ver a Rosales ni a nadie de aquella época. Demolieron la escuela, demolieron el edificio de Mariana, demolieron mi casa, demolieron la colonia Roma. Se acabó esa ciudad. Terminó aquel país. No hay memoria del México de aquellos años. Y a nadie le importa: de ese horror quien puede tener nostalgia. Todo pasó como pasan los discos en la sinfonola. Nunca sabré si aún vive Mariana. Si viviera tendría sesenta años.²¹⁰

²¹⁰ *Idem* . p. 67 y 68.

CONCLUSIONES

En *Las batallas en el desierto* se aprecia una extrema polifonía y dialogismo artísticos. Cuando leí por primera vez la novela, aprecié que su lectura puede ser fácil, pero los problemas comenzaron en cuanto traté de articular una interpretación o expresar una faceta de la novela. Las respuestas a tal dificultad las encontré en *Los problemas de la poética de Dostoievsky*, en la *Teoría y estética de la novela*, en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, en la *Estética de la creación verbal*, escritos por Mijail M. Bajtín, cuyos estudios enriquecieron la lectura de la prosa artística del siglo XX.

El mérito del crítico ruso –con el que seguramente estará de acuerdo José Emilio Pacheco– consiste en que sus estudios descubren al lector, rápidamente, la riqueza de novelas como *Las batallas en el desierto*, pues de lo contrario pudiera tardarse, uno, años en su comprensión; sobre todo si cuando se lee esta novela no se ha comprendido a *Don Quijote de la Mancha* o *Crimen y castigo*.

Con esta teoría y estética de Bajtín, (que bien se puede considerar como una filosofía que permite estudiar el arte y a la literatura en correlación con las ciencias humanas) podemos afirmar que JEP establece un diálogo con los creadores de Gargantúa y Pantagruel, de Don Quijote, con el creador de Raskolnikov, con el de Leo Colston, con el de los hombres de bien: Bottom, Quincio, Flauto, Snowt y Starveling.

Por tanto –con el conocimiento de su arquitectura– podemos afirmar que *Las batallas en el desierto* es novela dialógica polifónica y un momento feliz en la historia literaria porque con infinidad de discursos –por medio de la voz del narrador– mueve y obliga a desembarazarse de caminos peligrosos de desaliento o resignación que siempre acechan. Ilumina con su prosa la búsqueda de identidad, no nada

más de un individuo, porque se plantea la busca de identidad del ser humano en general ya que *Las batallas en el desierto* es también la propia batalla de cada persona, con lo que es ella misma. Aunque los destinatarios inmediatos de este discurso sean los ciudadanos mexicanos, la interpelación está planteada, allí, a la humanidad entera.

En su polifonía o extremo dialogismo ésta es una novela de educación simbólico-biográfica, psicológica de desarrollo histórica y realista porque la pérdida amorosa del narrador le deja el desasosiego que impele a intervenir en el difícil diálogo con propuestas estéticas, filosóficas, históricas, que posiblemente sean tan movibles como los mitos, el mundo y las personas.

Esta novela en su unidad estética propone que en el ámbito educativo histórico-simbólico, se puede encontrar respuestas a las infinitas preguntas que nos hacemos en torno de quiénes somos, de dónde venimos y hacia donde vamos las personas en este país y en la sociedad entera. Es decir, que tal estética prosística literario-artística propuesta por José Emilio Pacheco impulsa a un conocimiento que integre a las personas con el mundo y aún con el universo. Esto es, los diferentes grupos sociales, orientados por sus orígenes nos guían desde el pasado, y gracias al arte, en este caso de la literatura, en el dificultoso camino humano histórico, social.

Si se consideraba que el discurso histórico despejaría por sí solo al texto completo de *Las batallas en el desierto* este recorrido sirvió para comprobar que no es así; pues hasta este momento sólo la literatura ha respondido a las preguntas que se plantean actualmente las personas, como: ¿se superará alguna vez la inclinación a la violencia?, ¿seremos capaces de ejercitar la lealtad? ¿podremos equilibrar algún día lo individual frente a lo colectivo?. Hasta hoy quien más se ha aproximado a abordar tales cuestiones es la literatura. Por ello, la arquitectura del

discurso artístico literario, crisol donde se funden todos los lenguajes y donde se realiza, por medio de una estilización lingüística-literaria, la parodia; es el único discurso que enfrenta a las palabras unas con otras, por ello, expresión y contenido tienen la forma arquitectónica que corresponde con la realidad. La prosa artística sólo puede ser como es: inacabada, incompleta, provocadora. Donde la confrontación paródica carnavalesca mueve al destinatario a investigar, libremente, para contestar la infinidad de preguntas que surgen en el transcurso de la lectura del texto y del proceso de crecimiento intelectual de cada persona y sociedad.

Tal proceso –el de la producción de esta novela– demanda una responsabilidad extrema en cuanto que pide un esfuerzo psichistórico y de reflexión filosófica así como de investigación, en múltiples direcciones, de la sociedad actual. En la medida en que la generación de una autoconciencia con la producción de numerosos discursos en una condensación semántica –como sucede en *Las batallas en el desierto*– nos lleva a la reflexión colectiva, en esa medida es la responsabilidad del autor como un interlocutor que asume en última instancia el discurso.

José Emilio Pacheco no puede estar comprometido con una sociedad porque su quehacer está directamente en servir como instrumento y guía del camino de las palabras, las que lo obligan a no perder de vista su ardua tarea de atención y cercanía con los mitos. Entre los quehaceres que ha elegido está el de encontrar la forma idónea de interaccionar con el participante lector de México que en muchas ocasiones se encuentra perdido en la maraña de su historia, dentro del también embrollo mundial.

La novela pertenece también a un género histórico-alegórico o simbólico porque en primer lugar y detrás de la historia que se cuenta y de la historia del país a que se refiere, está escondido el encuentro con el

pasado, el presente y el futuro de un individuo y con él el de los mundos reales y posibles que habita o puede habitar.

Las batallas en el desierto contiene una prosa artística que nos hace caminar por el inconsciente, estar cerca del *anima*, para así en la inconsciencia, no a través de la sombra –pues ésta es personal– acercarse y respirar en ella, para vislumbrar muchos caminos iluminados por la penitencia de la abstracción, o sea, el desierto.

La presencia de la cultura popular aparece constantemente detrás de la risa abierta, de los niños (aspecto de mayor presencia en la novela), de los jóvenes con una risa contenida durante la enunciación de los discursos que interaccionan en la novela. En pocos momentos la risa es amplia y abierta. Pero, por ello resulta tan liberadora, pues ocurre intempestivamente dentro de la tensión e incertidumbre de la prosa. Uno de sus momentos más importantes sucede en su calidad lúdica-humorística que permite reconocer la atrocidad, barbarie y nobleza de la humanidad que podemos contemplar gracias a la risa dentro de la prosa narrativa artística.

Tal manifestación de la cultura se presenta como una parodia política que remite a un discurso histórico de México del sexenio del presidente Miguel Alemán Valdez. Discurso que no ha sido superado, debido a la resistencia tanto de la clase conservadora como de la política de los gobiernos que de ella surgen. Así, tal cultura popular hace evidente una realidad enmascarada; sin decirlo, que ha llevado al extremo y al absurdo las mentiras políticas. Así, consciente e inconscientemente emerge la realidad grotesca que atrae el quehacer ético-estético del arte.

La literatura de José Emilio Pacheco desea ser tan dialógica y tan ecuánime como posiblemente era la mentalidad de los albores de la humanidad donde existía la tranquilidad ante lo catastrófico, pues se tenía la sabiduría y la certeza de que ello antecedería a la renovación, a la

regeneración, a una nueva vida; pues no existía separación entre lo serio y lo gozoso corpóreo, allí la vida y la muerte no estaban tan trágicamente separadas pues tales personas se encontraban más cerca de los dioses.

Así es importante, dentro de las múltiples lecturas, aquella en que Mariana simboliza a la Gran Madre en cuanto que representa la aspiración de lo femenino positivo que seduce y enajena, pero que conlleva el peligro del camino a la muerte. La muerte de Mariana parece en vano, porque pasa inadvertida para una sociedad completa. Para Carlos no, pues lo ha llevado a una expresión crítica que transmite a quien comparte con él su historia, porque así está compartiendo la historia de México no nada más del periodo de Miguel Alemán, sino que afortunada y/o desafortunadamente, también de la historia presente.

B I B L I O G R A F Í A

Bibliografía Directa

Obras en prosa de José Emilio Pacheco.

- PACHECO, José Emilio, *El principio del placer*. México, Joaquín Mortiz, 1991. 163 pp.
- , *El viento distante*. 3ª. ed. México, Ediciones Era, 2000 133 pp.
- , *El viento distante y otros relatos*. 4ª. ed. México, Era, 1981 138 pp.
- , [introd.] *Felipe Orlando*. México, UNAM, 1981 149 pp.
- , *La sangre de medusa y otros cuentos marginales*. México, Ediciones Era, 1990. 136 pp.
- , *Las Batallas en el desierto*. México, Era, 1981 68 pp.
- , *Las Batallas en el desierto*. 2ª. ed. revisada México, Era, 2007 68 pp.
- , *Morirás lejos*. México, Joaquín Mortiz-SEP. 1986 159 pp.
- , *Antología del modernismo Vols. I y II en un vol.* Intr. Selec. y notas. México UNAM, 1999 (Biblioteca del estudiante universitario, 90 y 91) LIV pp.
- y Andrés Reséndez, [Colab.] José Manuel Villalpando César, *Crónica del 47*. México, Ed. Clío, 1997 95 pp.
- et. al. "La patria perdida. Notas sobre Clavijero y la "cultura nacional" *En torno a la cultura nacional*. México, SEP-F.C.E. 1983 PP. 11/50
- [Pról.] José Revueltas. *Las evocaciones requeridas. Memorias, diarios, correspondencia*. Recop. y notas de Andrea Revueltas y Philippe Cheron. México, Era, 1987 333 pp. Fotogrs. (José Revueltas. Obras completas, 25)

-----, Pról. [a] El regreso del hijo pródigo de André Gide. Tr. de Marco Antonio Campos. México, Fontamara, 89, 1991 56 pp.

Bibliografía Indirecta sobre José Emilio Pacheco.

JIMÉNEZ de Báez, Ivette, *et. al. Ficción e historia. La narrativa de José Emilio Pacheco*. México, El Colegio de México, 1979 348 pp.

VILLENNA, Luis Antonio de, *José Emilio Pacheco*. Barcelona, Ediciones Júcar, 1986 194 pp. (Col. Los poetas, 67)

VERANI, Hugo, J. [Selec. y Pról.] *La hoguera y el viento, José Emilio Pacheco ante la crítica*. México, UNAM-Era, 1994 341 pp.

POPOVIC Carric, Pol. Y Fidel Chávez Pérez[Coord.], *José Emilio Pacheco: Perspectivas críticas*. México, siglo XXI, 2006 330 pp

Bibliografía General

ALBERT, Pierre y André-Jean Tudesq, *Historia de la radio y la televisión*. México, F.C.E., 1982 176 pp. (Breviarios, 338)

BAJTÍN, Mijaíl M., *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, FCE, 2005 400 pp. (Breviarios, 417).

-----, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid, Alianza Editorial, S.A. 1988. 431 pp.

-----, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*.

Tr. de Helena S. Kruíkova y Vicente Cazcarra. Madrid, Taurus, 1989 519 pp. (Teoría y crítica literaria)

-----, *Problemas literarios y estéticos*. Tr. Alfredo Caballero. Ciudad de la Habana, Ed. Arte y Literatura, 1986 569 pp.

- , *Estética de la creación verbal*. Tr. de Tatiana Bubnova. 11ª. ed. México, Siglo veintiuno editores, 2003
- BENITEZ, Fernando, *et. al. Inframundo*. El México de Juan Rulfo. 2ª. ed. Ediciones del Norte, 1980 148 pp. Fotogrs. de Juan Rulfo.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*. 8ª. ed. México, Porrúa, 2003 520 pp.
- CERVANTES Saavedra, Miguel de, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Intr. y notas de José Luis Aguirre Sirera. México, Esfinge, 1991 997 pp.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*. Madrid, Ediciones Siruela, 2004. 520 pp.
- CHARAUDEAU, Patrick y Dominique, Maingueneau. [Dir.] *Diccionario de análisis del discurso* Tr. Irene Ago. Bs. As. Madrid, Amorrortu editores, 2005 671 pp.
- CHEVALIER, Jean [Dir.] y Alain Gheerbrant [Colab.] *Diccionario de los símbolos*. Vers. Castellana de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. 2ª. Ed. Barcelona, Ed. Herder, 1988 1107 pp.
- DEFORNEAUX, Marcelin, *La vida cotidiana en España en el siglo de Oro*. Tr. de Horacio A. Maniglia. Buenos Aires, Librería Hachette, S.A., 1964
- ROYSTON Pike, E. *Diccionario de religiones* Adapt. De Elsa Cecilia Frost. México, F.C.E., 1974 478 pp.
- ELIADE, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*. Tr. De Tomás Segovia. México, Era, 2004 462 pp.
- , *Mito y realidad*. 6ª. ed. Barcelona, LABOR/Punto Omega, 1985. 231 pp.
- FALCÓN Martínez, Constantino et. al., *Diccionario de mitología clásica 2* T. 2ª. ed. Madrid, Alianza Editorial, 1981 (El libro de Bolsillo, 791 y 792)

- GARZA, Mercedes de la, y Ma. Del Carmen Valverde Valdés [Coords.]
Teoría e Historia de las Religiones. México, Fac. de Filosofía y
 Letras UNAM, 1998. 284 pp.
- HARTLEY, L. P. *The go between*. Great Britain, Hamish Hamilton, 1972
 296 pp.
- HISTORIA General de México*. México, El Colegio de México, 1976 2 T.
- HISTORIA de la pintura*. 2 Vols. Barcelona, Plaza & Janes, S.A. Editores.,
 1978
- HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la
 vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los
 países bajos*. Vers. Española de José Gaos. Madrid, Alianza
 Editorial, 1978 468 pp.
- , *Homo ludens*. Tr. Eugenio Imaz. Madrid, Buenos Aires,
 Alianza Emecé, 1968 269 pp.
- JUNG, C.G. *et. al. Hombre y sentido. Círculo Eranos III. Cuadernos de
 Eranos/Eranos –Jahrbücher*. Present. de A. Ortiz-Osés. Epíl. de
 Blanca Solares. Barcelona, CRIM, ANTHROPOS, UNAM, 2004
 207 pp. (Autores, Textos y Temas. Hermeneusis,20)
- MARDONES, José Ma., *El retorno del mito. La racionalidad mito-simbólica*.
 Madrid, Ed. Síntesis, 2000. 205 pp.
- MENTON Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina*. 1979-
 1992 México, F C E, 1993 312 pp.
- MOLLET, Michael, *La cultura popular en la Baja Edad Media*. Tr.
 castellana de Enrique Gavilán. Barcelona, Crítica, 1990 197 pp.
- NOVO, Salvador, *La vida en México, en el periodo presidencial de Miguel
 Aleman*. Comp. y nota preliminar de José Emilio Pacheco. México
 INAH CONACULTA, 1994 667 pp.
- , *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel
 Ávila Camacho*, Comp. y nota Prelim. de José Emilio Pacheco.

- México, INAH CONACULTA, 1994 675 PP. (Memorias mexicanas)
- DICCIONARIO de Escritores mexicanos. Siglo XX. Desde las generaciones del Ateneo y Novelistas de la Revolución hasta nuestros días. Vol. IV [N/Q]* México, UNAM, 2002.
- PAZ, Octavio. “México y Estados Unidos. Posiciones y contraposiciones” en *Visión del México contemporáneo*. México, El Colegio de México, 1979 148 pp. pp. 79/99.
- RABELAIS, François, *Gargantúa y Pantagruel*. Pról. De Anatole France. Bs. As., El Ateneo, 1956 898 pp. Ilustr. de Gustavo Doré.
- RALL, Dietrich (Comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. “La estructura apelativa de los textos” de W, Iser. Tr. Sandra Franco y otros. México, UNAM, 197 pp. 99/21.
- ROMERO, José Luis, *La Edad Media*. México, F.C.E., 1974 214 pp.
- SHULGOVSKI, Anatol, *México en la encrucijada de su historia*. México, Ediciones Quinto Sol, 1993 518 pp.
- STEIMBERG, Oscar y Oscar Traversa, *Estilo de época y comunicación mediática*. T. I. Buenos Aires, Colección del Círculo, 1997 157 pp.
- TODOROV, Tzvetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Tr. de Enrique Pezoni. México, España, Argentina, Colombia. Siglo veintiuno, editores, 421 pp.
- ZAMBRANO, María, *Los bienaventurados*. Madrid, Ediciones Siruela, 2003 112 pp.