

EN BREVE

la novela corta en México

EN BREVE

la novela corta en México

Anadeli Bencomo Cecilia Eudave

Coordinadoras

Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades
Universidad de Guadalajara

Primera edición, 2014

D.R. © Universidad de Guadalajara

Centro Universitario
de Ciencias Sociales y Humanidades
Editorial CUCSH-UDG
Juan Manuel 130
Col. Centro, 44100
Guadalajara, Jalisco, México
Consulte nuestro catálogo en
www.publicaciones.cucsh.udg.mx

ISBN

Se prohíbe la reproducción, el registro o la transmisión parcial o total de esta obra por cualquier sistema de recuperación de información, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, existente o por existir, sin el permiso previo por escrito del titular de los derechos correspondientes.

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico

¿Qué es un adulto?

Las batallas de lo intraducible en José Emilio Pacheco

JOSÉ RAMÓN RUISÁNCHEZ SERRA

Universidad de Houston

Lo que propondré en las siguientes páginas puede resumirse así: no basta con leer las novelas de aprendizaje limitándose a pensar al joven agonista en su centro. Hay que analizar lo que habitualmente se da por hecho, lo que le sirve como fundamento inamovible a la aventura adolescente: su *terminus* y también su *grund*. Para inquietar estos inmóviles —adulto, nación— me propongo analizarlos en algo que llamaré estado de traducción.

El lugar de la primera pregunta está fuera de la novela, en su punto de llegada, que invierto y tomo como punto de partida. Fuera de la novela pero no muy lejos, en su polo oscuro, en el más allá de la anécdota, donde ha concluido y desde el que se produce su enunciación. El lugar donde la voz narrativa se anuncia vacilando: «Me acuerdo, no me acuerdo: ¿qué año era aquél?» (9). Quien habla recuerda un prodigioso número de detalles, desde la aparición de los supermercados hasta las series que dominaban la popularidad en la radio, los automóviles que comenzaban a circular en las calles, las películas que pasaban en los cines, las canciones que estaban de moda, las enfermedades que asolaban el país, los temores incumplidos que amenazaban a la ciudad de México.¹ Pero al mismo tiempo que los

[1] La enumeración que parece caótica, no lo es. Los automóviles estadounidenses, al igual que los supermercados muestran el avance de una nueva configuración del capitalismo, como lo explora Saúl Jiménez Sandoval. El privilegio del cine, como muestra Carolyn Wolfenzon, es central para una lectura del melodrama que la novela activa y rehúye. El «antiguo bolero puertorriqueño: Por alto que 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 mí» es un camafeo de lo que habrá de contarse en las siguientes páginas. Que a su vez forma con los temores y las enfermedades la constelación del amor temible, del amor patológico.

detalles proliferan, hay un detalle que se retira. Lo personal, lo memorable, no aterriza en un momento preciso de la Historia.²

¿Qué es un adulto?, pregunto, le pregunto a *Las batallas en el desierto* y, desde *Las batallas* al resto de la obra de José Emilio Pacheco. ¿Qué es un adulto? Le pregunto a mi amigo, mi maestro; mi muerto en duelo aún, a aquel con quien no terminé de hablar. La pregunta es crucial, ya que inicia el asedio al primero de varios términos que quiero pensar como intraducibles.

En su trabajo monumental, su léxico filosófico europeo (publicado en inglés por el equipo dirigido por Emily Apter bajo el título de *Dictionary of Untranslatables*) Barbara Cassin define lo intraducible, no como aquello que no puede pasar de una lengua a otra, sino aquello que no deja de pasar *de manera imperfecta* entre lenguas y, entonces, siempre está traduciéndose.

El gesto de elegir la traducción como herramienta para analizar al adulto en una novela atravesada de parte en parte por la transculturación que vivieron los habitantes de la ciudad de México con la creciente presencia estadounidense, no es caprichoso. Sobre todo porque el aprendizaje de una segunda lengua aparece encarnado, por la figura del adulto que presumiblemente sirve como modelo a Carlitos en la novela misma:

[La antigua recámara de mi hermano] la utilizaba mi padre para guardar la contabilidad secreta de la fábrica y repetir mil veces cada lección de sus discos. At what time did you go to bed last night, that you are not yet up? I went to bed very late, and I overslept myself. I could not sleep until four o'clock in the morning. My servant did not call me, therefore I did not wake up. No conozco otra persona adulta que en efecto haya aprendido a hablar inglés en menos de un año. No le quedaba otro remedio (55).

[2] De hecho, incluso antes, el epígrafe «The past is a foreign country. They do things differently there», las primeras líneas de la novela de 1953 *The Go-Between* de L. P. Hartley, ya invitan a esta vacilación, a esta mediación. El protagonista de esta novela ha olvidado lo que le sucedió en 1900, cuando tuvo trece años, pero el hallazgo de su diario, le permite ir reconstruyéndolo. Desde luego hay mucho en común entre las historias que narran las dos novelas. En lo evidente, Pacheco toma el nombre del primer amor de Carlitos, de la Marian de *The Go-Between*. Más allá, precisamente el papel de mediador, de *go-between*, entre clases sociales y épocas, entre modos de vivir la nación, entre deseos y, finalmente, entre la ingenuidad de la primera juventud y el momento de recordarla desde la edad adulta aún no ha sido completamente explorado. Para una excelente relectura reciente de *The Go-Between* véase el artículo de Ali Smith.

El padre no sólo aprende el vocabulario y trata de imitar la pronunciación de la nueva lengua imperial. También, absorbe una ética de trabajo que invade incluso el ámbito íntimo del cuarto privado donde ve desmoronarse su fábrica y *se traduce* de empresario a futuro gerente. La traducción por supuesto es forzosa y *forzada*. El insomnio me ataca porque estoy perdiendo mi independencia económica. Tengo que despertar temprano porque ahora soy un empleado. Mi sirviente no me levantó, porque ahora soy yo el sirviente.

Entonces pregunto ¿qué es un adulto?, y traduzco. Etimológicamente, adulto es el participio pasado de *adolescere*: crecer. Adulto es quien ha terminado de crecer. Sin embargo, en español —y mejor en el español latinoamericano sin diferencias de pronunciación entre c y s— aparece, desviando esa línea recta, bifurcándola, la homofonía, feliz por rica, pero infeliz en la experiencia. Adolecer: padecer, sufrir, carecer. Todos estos dolores etimológicamente falsos, son en la composición actual de adolescente, en tanto suplemento, absolutamente verdaderos.

Al preguntar ¿qué es un adulto?, inevitablemente ya estoy preguntando lo otro: ¿qué es un adolescente? ¿Qué se termina y, en consecuencia, qué se pierde al ser adulto? ¿Qué dolor añorado hace que un adulto mire su propia juventud? En uno de los poemas de *Como la lluvia*, su último libro publicado en vida, José Emilio Pacheco escribe:

La mayoría de edad
No se alcanza por fecha de nacimiento
Ni consta en los archivos oficiales.

Nos graduamos de adultos nada más
Cuando alguien nos deja.

En plena juventud llega de pronto
El sabor de la muerte (*Días* 381).

La teoría de la maduración en Pacheco, inscrita por ese maravilloso «nada más» que como suele pasar en su poesía despereza los poderes que duermen en el habla cotidiana. «Nada más» es principio y final, de pronto deja la simpleza de su propia convención y se convierte en la pervivencia de la

nada. Alguien nos deja y queda, insiste la nada como su silueta. La teoría de la edad adulta es sencilla y terrible: un adulto es quien prueba la muerte, que es la contrafaz del deseo.

La «novela de formación» es también novela de pérdida. ¿En qué consiste el punto de llegada de las aventuras de estos muchachos? En cuanto se pierde la inocencia, en cuanto sufren su primera gran derrota, en cuanto se desengañan, se les considera adultos. ¿Entonces devenir adulto es convertirse en quien ya sufrió (adolesció) lo que, como proceso cultural, Max Weber llamó el desencantamiento del mundo?

Precisamente aquí me interesa unir nuestro primer intraducible a otro. ¿Qué otra cosa si no la construcción de constelaciones es habitar el estado de traducción? En la voz *Bildung* (relacionada con *paideia* en griego, *cultura* en latín y una serie de términos en francés que van desde el refinamiento de los modales hasta la posición social), precisa Michel Espagne, la tensión principal se produce entre una ilusión personal y una desilusión compartida. Para Immanuel Kant, los seres humanos son, a un tiempo:

[...] sociables y opuestos a la sociabilidad: inclinados a confinarse en comportamientos individuales. La cultura, más como proceso que en tanto resultado, surge del esfuerzo de disciplinar las tendencias a rechazar a la sociabilidad. Sin embargo estos disensos no son en principio contrarios a la cultura, e incluso pueden servirle como motivación (Cassin 112).

La ilusión no es sólo algo que se pierde. Es, en términos de la sociabilidad, algo que se *sacrifica*, y algo necesario para la construcción de la cultura. A su vez, la cultura en tanto *Bildung* no es el tesoro pasivo que aguarda en las museos y en la biblioteca, sino la comprensión que sucede en el tiempo —y aquí se abre la posibilidad, acaso incluso necesidad, de hacer de este proceso una narración— de la conformación con social. La cultura es el premio que la comunidad me otorga a cambio de mi desilusión. Mi ilusión al enfrentar la cultura produce una modificación mínima pero necesaria en su textura.

Es por esto que Espagne, autor del artículo correspondiente a la voz *Bildung* en el diccionario de Cassin piensa el tránsito del *Bildung* como particular, pensado como lo que corresponde ya a una partícula, la asociación

mínima, que anuncia la sociabilidad superior: «Ente la universalidad de la nación o del conocimiento y la inmediata singularidad, en el contexto alemán *Bildung* representa el elemento de particularidad, lo que explica por qué está habitualmente cimentado en los dos reinos privilegiados del lenguaje y el arte» (111). El *Bildung* hace sufrir a quien lo atraviesa pues lo obliga a mediar entre sí mismo y la comunidad, abandonándose. Precisamente ésa es la definición del lenguaje: lo que permite el tránsito entre mi intimidad y un grupo que puede (parcialmente) comprenderla. El arte, sobre todo en su definición romántica, es precisamente poner en común lo absolutamente íntimo.

Ahora bien, ¿qué pasa con esta particularidad que media entre la individualidad radical y lo universal cuando regresa, en estado de traducción, al contexto mexicano? El problema en este caso, y lo que efectivamente vuelve el sustantivo *Bildung* intraducible, es que durante el siglo de mayor auge para la novela de formación, el XIX, difícilmente se puede confiar en «la universalidad de la nación» que garantiza uno de los polos de la tensión como la piensa Espagne y que invita a reformular los supuestos mismos del género de la novela de formación.³

El gesto brillante de José Emilio Pacheco es haber reincorporado esta vacilación de la solidez nacional al escribir una novela de formación sobre una época en la que aparentemente la estabilidad estaba garantizada por el crecimiento de la planta industrial, una época que se añora con insistente nostalgia. En *Las batallas en el desierto* el adulto es aquel que sacrifica sus ilusiones para adquirir una cultura que le permita formar parte de la nación, pero, al tiempo de narrar este proceso, muestra que parte de lo que lo desilusiona es la estabilidad de la nación. Carlos, entonces, no sólo se abandona a sí mismo, sino que deja atrás lo que entendió por «México», empezando por la Colonia Roma, y pasando, por metonimia, a la ciudad, y finalmente la nación.⁴

[3] He trabajado esto de manera sostenida en «El *Bildung* de Guillermo Prieto». Por supuesto esta inestabilidad abarca todo el largo siglo XIX mexicano que sólo termina al estabilizarse la Revolución en el régimen del PNR en 1929. Para una lectura de *Ulises criollo* de Vasconcelos, junto con *Cartucho* de Nellie Campobello, la narración más entrañable de una infancia durante el inicio del siglo XX, véase mi «Vasconcelos con Gorostiza».

[4] Pero siempre apegado a lo personal, a ese país sentimental que no coincide con la Patria

Si uno de los temas de *Las batallas en el desierto* es el de la nación, hay que pensarla también de manera compleja, en su intraducibilidad. Primero: se presenta inevitablemente ligada a su plural que la define *ex negativo*: la nación es siempre frente a otras naciones, de otro modo su formulación sería absurda. Repaso algunos temas: Toru, el alumno al que suelen molestar los demás, es japonés. Los alumnos judíos y libaneses replican en el patio de tierra de tezontle, las batallas en el desierto del nuevo estado de Israel y sus vecinos. Pero, sobre todo, como ya esboqué más arriba, la novela es atravesada por completo por la reconfiguración de lo que significa que México sea vecino de los Estados Unidos cuando ha tocado su fin el período de relativa autonomía, consecuencia de la Segunda Guerra Mundial que permitió, por ejemplo, la nacionalización del petróleo por Lázaro Cárdenas. De nuevo, un México termina:

Mi padre no salía de su fábrica de jabones que se ahogaba ante la competencia y la publicidad de las marcas norteamericanas. Anunciaban por radio los nuevos detergentes: Ace, Fab, Vel, y sentenciaban: El jabón pasó a la historia. Aquella espuma que para todos (aún ignorantes de sus daños) significaba limpieza, comodidad, bienestar y, para las mujeres, liberación de horas sin término frente al lavadero, para nosotros representaba la cresta de la ola que se llevaba nuestros privilegios (23).

Un México se termina y al mismo tiempo otro se anuncia. Con promesas que generarán ilusiones, que habrá que sacrificar también. Precisamente esto sucede en la casa de Mariana y Jim. El México que sueña una felicidad de suburbio que por supuesto, nunca logra, parece inminente: «En el refrigerador estaba lista la merienda: ensalada de pollo, cole-slaw, carnes frías, pay de manzana» (34-35).⁵ Pero por supuesto, esta articulación geopolítica tiene una dimensión histórica inevitable. Esta dimensión convierte la modesta aventura amorosa de Carlos en ruta en una definición más del adulto: quien cobra conciencia que la *petite histoire* —su *petite histoire*— y

con mayúsculas y su «fulgor abstracto» como «Alta traición», el poema más célebre de Pacheco, delinea de manera insuperable.

[5] Una de las ilusiones donde confluyen estos dos aspectos es por supuesto la liberación de la mujer que se incumple drásticamente en Mariana.

la Historia del mundo están articuladas. Que mi historia está sobredeterminada por las complejas causas que, cuando maduro, asumo. La Historia no está solamente en los libros, sino que camina a mi lado, me rodea, y me roza constantemente. En el pasaje excepcional que sigue a su visita a Mariana:

Pasé un fin de semana muy triste. Volví a ser niño y regresé a la plaza Ajusco a jugar solo con mis carritos de madera. La plaza Ajusco adonde me llevaban recién nacido a tomar sol y en donde aprendí a caminar. Sus casas porfirianas, algunas ya demolidas para construir edificios horribles. Su fuente en forma de trébol, llena de insectos que se deslizaban sobre el agua. Y entre el parque y mi casa vivía doña Sara P. de Madero. Me parecía imposible ver de lejos a una persona de quien hablaban los libros de historia, protagonista de cosas ocurridas cuarenta años atrás. La viejecita frágil, siempre de luto por su marido asesinado (33).

«Volví a ser niño» es absolutamente extraordinario. El niño que adquiere la capacidad retrospectiva de saber que ha dejado de ser niño. Y por esto la escópica de la escena es tan compleja. La configuración de la plaza a la que *regresa* incluye sus recuerdos más tempranos con los nuevos edificios «horribles» que pueden significar los construidos durante la infancia de Carlos o los construidos aún más tarde. Esta convivencia anacrónica (o heterocrónica) enmarca la posibilidad de «ver de lejos» a alguien que une el pasado de «los libros de historia» con lo inmediato. Aunque Carlos vuelva a ser niño, ya está herido: ha combinado su historia con la Historia.

Este marco de tiempos dispares que conviven, es fundamental para seguir indagando en la nación. En su reciente libro, traducido al inglés como *The Structure of World History* el crítico japonés Kojin Karatani define nación como aquello en lo que se convierte la comunidad cuando finalmente surge el Estado. Esto es, la frase nominal Estado-nación describe un proceso histórico y simultáneamente un antagonismo cuya tensión no se resuelve de manera sintética. El Estado es un régimen que se sobrepone a uno anterior. Pero esta configuración residual, a su vez, consigue reconfigurarse como una resistencia necesaria. En otras palabras: no hay Estado sin nación. La nación es necesaria para que el Estado tenga un contenido afectivo. Sin nada que preservar, las reglas y violencia potencial del

Estado colapsan porque no tienen nada que defender, nada que ordenar, se convierten en pura negatividad. Pero al mismo tiempo, estas reglas y esta violencia, arruinan la comunidad preestatal.

Esto es, por decirlo en muy pocas palabras, también la historia del Estado-nación podría pensarse en términos de un *Bildung*, en el que lo sacrificado no es la inocencia individual sino cierta forma comunitaria, que, una vez eliminada, da lugar a la nación. De manera sumamente semejante a la que la fidelidad del muchacho a su individualidad es la única posibilidad de que la cultura que la disuelve siga viva.

Siguiendo este sugerente paralelo, vuelvo al *Bildung*:

La dimensión esencial que adquiere el término *Bildung* alrededor de 1800 es la de reflexividad. El desarrollo que implica el *Bildung* no es sólo el de la adquisición de competencias como camino hacia una mejoría, sino corresponde a un proceso de configuración del individuo quien se convierte en quien ya era, quien se reconcilia con su propia esencia. El uso del término es notable en Hegel, quien le dedica largos pasajes de la cuarta sección de la *Fenomenología del espíritu*, la titulada «Espíritu» (Cassin 113).

Precisamente en una de las partes de la *Fenomenología* que Espagne privilegia, Hegel dice:

El extrañamiento de parte del espíritu de su existencia natural es aquí la naturaleza verdadera y original del individuo, su substancia misma... esta individualidad se moldea por la cultura, hasta volverse lo que es inherentemente, y sólo al hacerlo es algo *per se* y poseído por una existencia concreta (citado en Cassin 113-14).

Esto es, un adulto es quien vuelve a sí pero de una manera muy específica: quien regresa a su pérdida, como pérdida. «Nada más / Cuando alguien nos deja» en el poema, duele dos veces, porque un adulto es precisamente quien *se* deja y adquiere conciencia de que se ha dejado, de hecho «adulto» es el nombre de esa conciencia. Por eso el hecho del abandono duele dos veces, porque el *Bildung* no culmina sino cuando se convierte en *Bildungsroman*: cuando el sujeto del aprendizaje vuelve a recorrerlo de manera reflexiva. No basta la desilusión primera, en la que la individualidad del niño

choca con las convenciones sociales que lo preparan para la obediencia al Estado. Se necesita de un *segundo* movimiento, el del *regreso narrativo* a este paso, para que el adulto verdaderamente pase del «en sí» al «para sí» por decirlo con las palabras que dice Hegel en estado de traducción al español.⁶ Así, de un modo semejante al que el Estado necesita regresar e incorporar al fantasma de la comunidad cuya posibilidad ha cancelado para que surja la nación, y entonces darse un contenido más allá de su formalidad, el adulto es sólo quien sabe renarrarse y recuperar su inocencia como pérdida.

Pero una vez más hay un remanente que inquieta estas aparentes estabilidades. El adulto pone su infancia en un estado de necesaria, continua traducción. Quien regresa a lo que es, descubre que eso que es debe concebirse bajo la rúbrica de lo intraducible, de algo en necesidad de una permanente traducción. El adulto no es solamente el invariable ciudadano, sino traductortraidor del lugar común en un sentido muy importante: el adulto es quien, regresando a traducir-se precisa los desgastes y adiciones, los edificios horribles, la fuente perdida; los cambios en el barrio que cambian en su agregación microscópica a la nación en cuanto contenido de la abstracción del Estado. Esto es, al pasar por el narrador-traductor-rememorador, el fulgor abstracto de la Patria y de la Historia convergen para perderse y transformarse en una palabra clave a la que ya nos acercaba Karatani: imagen.

En mi último desvío por los intraducibles, quiero señalar la estrecha relación que se remonta incluso al nivel etimológico, entre *Bildung* y *Bild* (imagen), y la importancia de este término para la más robusta tradición filosófica en alemán. Acaso el momento más relevante y arriesgado de esta relación aparezca en Fichte, para quien:

[...] la imagen no es simplemente una representación deleznable de la cosa que ha llegado al ego, sino una proyección (*Reflex*) del ego que se produce en

[6] Me he ocupado de otro modo de esta vuelta y de las consecuencias de que no se produzca en mi capítulo dedicado a *El principio del placer* en *Historias que regresan*. Obsérvese cómo el muchacho que protagoniza la novela corta que abre el libro termina su narración mirando al mar desde el puerto de Veracruz y el adulto (el fantasma) que narra el último cuento, culmina la suya mirando desde el mar al puerto de Veracruz.

una imagen durante su actividad libre. En otras palabras, el original único de la imagen es el ego. Fichte asocia, entonces, la actividad imaginaria del ego proyectándose en una imagen (*Bild*) con su formación (*Bildung*) entendido como una génesis autónoma: «En el acto de producir una imagen, el yo es completamente libre» (Cassin 109).

Así, la formación es imposible sin la imagen, sin el momento de pura exterioridad y enorme libertad en el que por un instante «el exterior» es un reflejo perfecto de lo deseado. Y por lo tanto, la aparición en un texto sobre formación de este tipo de imagen señala un momento crucial en su desarrollo.

Quiero llevar estos términos aparentemente abstractos a un momento muy hermoso de *Las batallas en el desierto*. Precisamente el momento de la imagen como lugar del deseo: «Nos sentamos en el sofá. Mariana cruzó las piernas. Por un segundo el kimono se entreabrió levemente. Las rodillas, los muslos, los senos, el vientre plano, el misterioso sexo escondido» (37). El pasaje merece una lectura detenida. La última frase que cito no es gramaticalmente una oración. El efecto de elidir el verbo es que la imagen misma deviene sujeto: ¿Ve su cuerpo? ¿Entrevé su cuerpo? ¿Imagina su cuerpo entrevisto? El no decir es la mejor manera de decir precisamente esto: la alianza entre sujeto e imagen. El momento es que sujeto es imagen. En el momento de la imagen, no hay diferencia. En el momento de la memoria no hay diferencia. «Me acuerdo, no me acuerdo». Si un adulto es quien compromete su historia contribuyendo a formar una partícula de la Historia, cuando regresa a lo puntual personal de la memoria, se encuentra con que también hay una inconmensurabilidad, un relámpago de intraducción radical e innegociable. Precisamente éste. El momento de la imagen. Justo el momento que la investigación posterior de Carlos, incluyendo las preguntas a los vecinos del edificio, el esfuerzo ya consciente y adulto de convertir su historia en Historia, es incapaz de resolver.⁷

Me gustaría aprovechar este momento personalísimo en que el ego es imagen y la memoria encuentra lo que desde el otrora llega al ahora sor-

[7] En este tipo de investigación sobre el pasado, que fracasa al llegar al momento de lo inasimilable por la Historia, es decir, donde triunfa con la imagen la literatura convergen varias novelas fundamentales de la narrativa mexicana: *Aura* de Carlos Fuentes, tanto *El desfile del amor* como los libros más personales de Sergio Pitol y, desde luego, *Pedro Páramo*.

teando a la Historia, para releer el poema más célebre, de Pacheco, «Alta traición», que abre diciendo: «No amo mi patria» porque ésa es solamente un «fulgor abstracto», sin embargo, cuando se resuelve en ciertos detalles habitables y tangibles, incluso horribles pero inextricablemente ligados a la memoria, la patria pierde la mayúscula y se convierte en el lugar donde se tocan nación e imagen, y por lo tanto *Bild* y *Bildung* en sus formas particulares, en su intraducibilidad. Vale la pena citar estos versos archiconocidos, sencillamente para ver cómo opera esta excepcionalidad de la imagen:

No amo mi patria.
 Su fulgor abstracto
 es inasible.
 Pero (aunque suene mal)
 daría la vida
 por diez lugares suyos,
 cierta gente,
 puertos, bosques de pinos, fortalezas,
 una ciudad deshecha, gris, monstruosa,
 varias figuras de su historia
 —y tres o cuatro ríos (*Días* 40).

En este caso me interesa cómo se construye la mediación entre la imagen absolutamente incompartible, porque me es, la imagen que fui y no dejo de ser en la medida que me cambió y la posibilidad de ponerla en común, no a través del Estado, sino regresando al pasado perfecto de la nación. El poema es altamente abstracto. En vez de engolosinarse en los detalles, como Altamirano al cantar al Atoyac, por señalar un momento puntual de la poesía del paisaje patrio, Pacheco renuncia incluso al nombre, en un gesto muy semejante al del arranque de *Las batallas*. Retrocede a la entrañable hospitalidad del guión largo (que no señala un cambio de un hablante a otro, sino de la misma voz, un descenso en el volumen) para compartir mejor. Renuncia a los lujos nimios de la precisión para que sus imágenes sean nuestras, y por eso el poema es inmensamente popular, porque invita a lo comunitario.

Esto me permite pensar cómo funciona este procedimiento de convertir lo individual en algo comunicable, no como explicación, trama,

estructura, sino algo directamente entrañable en *Las batallas en el desierto*. Y creo que es entonces el momento de volver a lo que precisamente reúne los textos de este libro. La brevedad.⁸ Una novela corta es un oxímoron ya que precisamente la novela es un mundo que se crea y sostiene a base de acumulación. Más que el reino, es el imperio en permanente expansión horizontal de la metonimia. En cambio en la novela corta, la metonimia tiene que cristalizar en sinécdoque: la novela corta es sinécdoque de la novela que anuncia, pero a la que, al mismo tiempo, renuncia. La novela que ofrece como posibilidad, como imagen pero que no está en sus páginas sino *entre* sus páginas.⁹

En este sentido entiendo el trabajo de Pacheco. *Las batallas en el desierto* es a la novela, lo que «Alta traición» a la oda patriótica. Entre el anuncio y la traición a las expectativas que conforman el género titila la imagen intersubjetiva. El lugar donde la narración individual deviene memoria compartida de los dolores del crecimiento, que todos tenemos en común, de los que todos participamos. Eso, el hecho de que la novela completa se resuelva en este tipo de imagen, permite también, que su topología limitada a los barrios de la ciudad de México fundados durante el Porfiriato logren traducirse, formar parte de lo que Ramón López Velarde llamó, insuperablemente, la suave patria.¹⁰

¿Qué es un adulto? El que sabe contarse (o cantarse) de manera hospitalaria, el que se cuenta pero sabe callar en el momento justo para que sigamos contando nosotros, en común; el que se cuenta para contarnos e incluirnos en su cuenta y en su cuento. ¿Qué es un adulto? El que sabe que su historia debe ser recordada, pero también sacrificarse otra vez, para que pueda ser renarrada por los otros.

[8] Ya Vittoria Martinetto se ha ocupado de *Las batallas en el desierto* subrayando que más que una *Bildungsroman* debemos hablar de una *Bildungsroman*.

[9] Por supuesto, el absoluto maestro de este género es Borges, no sólo el reseñista de libros que dejan de ser inexistentes en su recorrido. Sino el prologuista y ensayista que con un gesto, cambia para siempre un libro. Un sólo ejemplo: *Bouvard y Pécuchet* suceden en la eternidad. Borges a quien Pacheco frecuentó y conoció como pocos.

[10] *Ramón López Velarde, la lumbre móvil* demuestra la atenta, apasionada atención que Pacheco le prestó a este autor.

El que limita su hazaña: «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» (39). ¿Qué es un adulto? El que retrocede por su memoria no para llegar al centro del logro erótico, sino para limitarse a bordear unas comisuras.¹¹

Bibliografía citada

- Altamirano, Ignacio Manuel. «Atoyac». En *Los poetas* [en línea], consultado el 1 de junio de 2014, <<http://www.los-poetas.com/alta/alta1.htm#ATOYAC>>.
- Cassin, Barbara, ed. *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*. Emily Apter; Jacques Lezra; Michael Wood, trads. Princeton: Princeton University Press, 2013.
- Jiménez Sandoval, Saúl. «Capitalismo, deseo y el anti-Edipo en *Las batallas en el desierto*». *Mexican Studies/Estudios Mexicanos* vol. 27, núm. 2 (2011): 421-448.
- Karatani, Kojin. *The Structure of World History*. Trad. Michael Bourdagh. Durham: Duke University Press, 2014.
- Martinetto, Vittoria. «Principio del placer vs. principio de la realidad: la novela de formación según José Emilio Pacheco». *La torre (Río de piedras)*, vol. 9, núm. 33 (2004): 317-332.
- Pacheco, José Emilio. *Las batallas en el desierto*. México: Era, 1999.
- . *Ramón López Velarde, la lumbre móvil*. Zacatecas: Instituto Zacatecano de Cultura, 2003.
- . *Los días que no se nombran: antología poética 1958-2010*. Sel. y pról. de Jorge Fernández Granados. México: Era, 2014.
- Ruisánchez Serra, José Ramón. «Vasconcelos con Gorostiza. Odisea y muerte del yo en el México posrevolucionario». *Sociocriticism*, vol. 13, núms. 1-2 (2008): 103-126.
- . «Una ética de la lectura en José Emilio Pacheco». En «Congreso Internacional Literatura, Música y Baile». Mérida, México: 31 de marzo-2 de abril de 2011.
- . *Historias que regresan*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- . «El *Bildung* como deriva». En *La tradición teórico-crítica en América Latina*. Rodrigo García de la Sienna; Mónica Quijano; Irene Fenoglio, eds. México: Bonilla Artigas-Universidad Veracruzana, 2013: 187-200.
- Smith, Ali. «*The Go Between* by L. P. Hartley». *The Guardian*, sección «Rereading» [en línea] (17 de junio de 2011), consultado 31 de mayo del 2014, <<http://www.theguardian.com/books/2011/jun/17/lp-hartley-go-between-ali-smith>>.
- Wolfenzon, Caroline. «*Batallas en el desierto*: la inversión del melodrama cinematográfico como estrategia crítica sobre la Revolución mexicana». *Confluencia*, vol. 25, núm. 2 (primavera, 2012): 46-60.

[11] Y claro, los ejemplos no se limitan a esto: con frecuencia sus poemas y sus cuentos son sencillamente espacios hospitalarios de encuentro, donde el poeta se limita a colocar en el espacio de la página a quienes no se encontraron en vida pero que resuenan, Cernuda y Vallejo en *Birds in the Night*, por ejemplo; donde el cuentista retraduce con cambios mínimos un cuento, de Eça de Queiroz, digamos en «El desastre». He trabajado algunos de estos aspectos en «Una ética de la lectura en José Emilio Pacheco».