

José Emilio Pacheco

Las
batallas
en el
desierto



Literatura y adaptación cinematográfica.

Intertextualidad literaria, cinematográfica y musical en *Las batallas en el desierto*, de José Emilio Pacheco

Ulises Paniagua Olivares y José Antonio García Ayala

Resumen

El presente trabajo busca establecer las relaciones de intertextualidad entre la película *Mariana, Mariana* (1987), de Alberto Isaac, y la novela *Las batallas en el desierto* (1981), de la cual fue adaptada la cinta. Para hacer el análisis cinematográfico se recurrió al análisis interpretativo propuesto por el Dr. Lauro Zavala; de la misma manera que se recurre a sus estudios y concepto de intertextualidad. Como una línea que atraviesa el análisis, se establece la categoría de memoria poética, propuesta en Milan Kundera. Hay, además, la intertextualidad con respecto al bolero *Obsesión*, que aparece en ambas obras: película y novela.

Las batallas en el desierto, origen de un discurso intertextual

La memoria es el único paraíso
del que no podemos ser expulsados.

Jean Paul

La literatura y el cine han sido, en gran medida, formadores de la educación sentimental de numerosas generaciones desde finales del siglo XIX, a inicios del XXI. Novelas como *Mujercitas* de Louisa May Alcott (1868), o *Las aventuras de Tom Sawyer*, de Mark Twain (1878), brindan distintas perspectivas desde las cuales se ha podido vivir -de forma política correcta, o incluso, políticamente irresponsable- la infancia y la adolescencia en épocas más o menos contemporáneas. Por su parte, películas como *Taxi Driver*, de Martin Scorsese (1976), o *Trainspotting*, de Danny Boyle (1996), han marcado con su rebeldía a las juventudes de fines del siglo XX.

Este artículo se enfoca en el estudio transdisciplinario de tres obras artísticas nacionales, que encajan justo en la tipología de la formación sentimental de un público. Tienen la particularidad de guardar correspondencias, unas con otras, a través de la intertextualidad literaria, cinematográfica y musical; es decir, que en el cruce de sus respectivos discursos es posible descubrir a través de la dimensión estética, huellas de la memoria colectiva urbana, de la memoria colectiva nacional, e incluso de la *memoria poética* y personal de cualquier adolescente del siglo pasado de México. (Zavala, 2017, p. 161-176). Desde luego, la relación del intertexto no es una casualidad debido a su origen común: hablamos de la novela escrita por José Emilio Pacheco, *Las batallas en el desierto* (1981), de su adaptación cinematográfica *Mariana, Mariana* -dirigida por Alberto Isaac (1987)-, y de la canción *Las batallas*, compuesta e interpretada por la banda mexicana de rock *Café Tacuba*, que se inspiró en la historia del libro y del film[1].

El libro *Las batallas en el desierto* (1981) se ha convertido -para la clase burguesa- en un manual para sobrevivir la infancia. Es un ejercicio de memoria colectiva al rescatar un Distrito Federal que ya se fue, pues consigna lugares de alta significación[2] de la colonia Roma, antiguo terruño de su autor. A través de la evocación de los edificios porfirianos, *art nouveau*, *art déco* y del primer funcionalismo, la novela lega a sus lectores un tono de melancolía. Es el recuento del escritor, pero también la imagen que deja al lector, para su valoración acerca del patrimonio perdido (Tavares López, 2015, p. 459).

Las batallas en el desierto fue, originalmente, un cuento publicado en 1980 en el suplemento Sábado del diario Unomásuno. Cuando la editorial Era, impresionada por el texto, le

Pacheco que alargara la historia, este se negó en un inicio. Poco después, cambió de opinión y lo hizo a través de una novela corta. Toda la novela, de principio a fin, es un anhelo de la urbe que se fue, del México que se escurre entre los dedos. Si la obra del poeta Ramón López Velarde es la nostalgia por el terruño provinciano mientras se vive en una ciudad moderna; *Las batallas en el desierto* es la melancolía por la infancia perdida en una ciudad modernizada, es *saudade* por la paz de un ambiente familiar (quizás hipócrita, pero familiar). *Las batallas en el desierto* es, toda en sí, una elegía[3] a la ciudad perdida, a la vieja ciudad que muere al arribar la posmodernidad (Huchín, 2012).

Pero, sin lugar a dudas, si algún encanto posee *Las batallas en el desierto* es el poder de la memoria. Podemos afirmar que Pacheco, al escribirla, evoca la *memoria poética* de una época. Llamamos *memoria poética* a los eventos emo-significativos de una persona o colectividad, pues como lo define Milan Kundera en uno de los pasajes de su célebre novela *La insostenible levedad del ser*, parece como si existiera en el cerebro una región totalmente específica, que podría denominarse memoria poética, y que registrara aquello que nos ha conmovido, encantado, que ha hecho hermosa nuestra vida (Kundera, 1984). Con esta memoria trabaja el autor sus *batallas en el desierto*.

En una metáfora bellamente lograda, Pacheco compara a la ciudad con la mujer amada: Mariana, la madre de Jim, compañero de Carlitos, personaje principal de la novela, que está tan enamorado de Mariana como Pacheco nos hace sentirnos enamorados de la Ciudad de México de mediados del siglo XX, y de una época: los años 40. Ciudad, época y amada se funden en una esencia indisoluble. Mariana es admirada por el protagonista con la misma fascinación con que admira el interior de su departamento, un departamento que huele a perfume, que está ordenado y se mantiene limpio entre muebles flamantes de *Sears Roebuck*. La novela es una lamentación, recitada por Carlitos, a través la memoria sobre su relación con Mariana. Hablamos, de la recuperación de la *memoria poética*, a través de la prosa, como ese instante que aparece y se graba en el recuerdo, un momento irrepetible que queda registrado en nuestra vida:

“Miré la avenida Álvaro Obregón y me dije: Voy a guardar intacto el recuerdo de este instante porque todo lo que existe ahora mismo nunca volverá a ser igual. Un día lo veré como la más remota prehistoria” (Pacheco, 1981, p. 31).

Desde el punto de vista del análisis literario, la novela se narra en primera persona, es decir desde la perspectiva de un narrador intradiegetico[4], lo que confiere la sensación memoria que, aunque en apariencia individual (la de Carlitos), termina por convert

memoria colectiva (la de los lectores). Son de destacar, también en ella, las innovaciones de la prosa a través de algunos recursos literarios, entre ellos la *epanadiplosis*, la *reduplicación* y la *enumeración*[5].

***Mariana, Mariana*, una obra de intertextualidad cinematográfica**

Fue tal el impacto de *Las batallas en el desierto*, que 5 años más tarde se llevó al cine con el nombre de *Mariana, Mariana* del director Alberto Isaac (1987). Y es que cine y literatura se encontraban entrelazados, de manera indisoluble, desde la gestación de la novela a través de algunos de sus pasajes, como un prelude de su montaje en el séptimo arte; pues en gran medida se accede a la infancia de Carlitos a través de la memoria cinematográfica. Los cines constituyen el despertar de la adolescencia cuando el protagonista se pregunta a sí mismo si había tenido por vez primera conciencia del deseo en el cine Chapultepec, frente a los hombros desnudos de Jennifer Jones en *Duelo al sol*:

“Los viernes, a la salida de la escuela, iba con Jim al Roma, el Royal, el Balmori, cines que ya no existen. Películas de Lassie o Elizabeth Taylor. Y nuestro predilecto: programa triple visto mil veces. Frankenstein, Drácula, El Hombre Lobo. O programa doble: Aventuras en Birmania y Dios es mi copiloto. O bien, una que al padre Valle le encantaba proyectar los domingos en su Club Vanguardias: Adiós, Mister Chip” (Pacheco, 1981, p. 20 -21).

La adaptación cinematográfica de *Las batallas en el desierto* respeta, a través del celuloide, la recreación de aquella época, pues la historia de *Mariana, Mariana* (1987) también transcurre en pleno sexenio de Miguel Alemán, entre 1946 y 1952, época de efervescencia patriótica impulsada por una visión priista de proteccionismo y progreso, de Estado benefactor que, sin embargo, albergaba dudosas intenciones. En cuanto a los géneros cinematográficos[6], la película es un drama romántico. Históricamente, la producción corresponde al periodo del rescate del cine nacional[7]. El filme fue iniciado por el cineasta José Estrada, quien no la terminó a causa de su inesperada muerte, quedando la dirección en manos de Alberto Isaac. El guion fue escrito por Luis Estrada y Vicente Leñero. El film ganó, en su año, el Ariel a la mejor película y la mejor dirección[8].

Manteniendo el mismo discurso contra-institucional, ambas obras, la versión literaria y la cinematográfica, aluden al imaginario de una sociedad alemanista en desarrollo, pero también corrupta, que comienza a descomponerse. Algunos personajes que intervienen en la trama han conseguido hacer carrera y acumular riqueza, a base de "tranzas", "trinquetes" y compadrazgos, como en el caso del padre de Carlitos. En el libro, esta dicotomía social se muestra en la voz intradiegetica; en la película, es el personaje de Carlitos ya adulto (Pedro Armendariz Jr.), quien en una conversación de re-encuentro con Rosales, otro de los personajes de la historia, comenta en uno de los diálogos:

"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 calles en lancha (...) Qué importa, contestaba mi hermano, si bajo el régimen de Miguel Alemán ya vivimos hundidos en la mierda (...) 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..." (Pacheco, 1981, p. 10).

En las dos versiones se hace una crítica, también, del proyecto positivista del país, en particular, y del mundo, en general. Eran años en los que en el país cobraba fuerza, de nuevo, el positivismo aplicado desde la idea de "La raza cósmica", de José Vasconcelos, donde el mundo terminaría por resolver sus conflictos a través de la tecnología. Años más tarde, la posmodernidad terminaría por evidenciar la ridiculez de estos sueños. Sueños absurdos que en voz de Carlos, en el libro, y del profesor de la escuela de Carlitos, en la versión cinematográfica, se hacen notar:

"Decían los periódicos: El mundo atraviesa por un momento angustioso. El espectro de la guerra final se proyecta en el horizonte. El símbolo sombrío de nuestro tiempo es el hongo atómico. Sin embargo había esperanza (...) Para el impensable año dos mil se auguraba -sin especificar cómo íbamos a lograrlo- un porvenir de plenitud y bienestar universales. Ciudades limpias, sin injusticia, sin pobres, sin violencia, sin congestiones, sin basura. Para cada familia una casa ultramoderna y aerodinámica (palabras de la época). A nadie le faltaría nada (...) El paraíso en la tierra. La utopía al fin conquistada" (Pacheco, 1981, p. 11).

Además de la tecnología, se pensaba que la aproximación al modelo americano de vida, el *american way life* conseguiría transportarnos al primer mundo. Con la reproducción de prácticas culturales entraríamos a un panorama que nos sacaría del subdesarrollo:

“Mientras tanto nos modernizábamos, incorporábamos a nuestra habla términos que primero habían sonado como pochismos en las películas de Tin Tan y luego insensiblemente se mexicanizaban: tenquíu, oquéi, uasamara, sherap, sorry, uan móment pliis. Empezábamos a comer hamburguesas, pays, donas, jotdogs, malteadas, áiscrim, margarina, mantequilla de cacahuete. La coca cola sepultaba las aguas frescas de jamaica, chía, limón. Los pobres seguían tomando tepache (...) En mi casa está prohibido el tequila, le escuché decir a mi tío Julián. Yo nada más sirvo whisky a mis invitados: hay que blanquear el gusto de los mexicanos” (Pacheco, 1981, p. 11-12).

Esta invasión del imaginario americano se hace presente en la novela, a través del lenguaje; y en la película, a través de la mezcla de imágenes y sonido.

La música, un tercer intertexto

Las batallas en el desierto y *Mariana Mariana* se convirtieron, por un proceso social, en legados culturales, re-significaciones simbólicas, hasta tal punto que la historia que describen fue utilizada en 1992 por el grupo de rock *Café Tacuba* como tema para su célebre canción *Las batallas*[9], una rola de gran talento y sensibilidad que reconoció el propio Pacheco, y que hoy son indisociables. “Oye Carlos, ¿por qué tuviste que salirte de la escuela esa mañana? La canción, en alguna de sus estrofas, recuerda una frase del libro: Dime que fue Héctor quien te indujo a esta barbaridad” (Pacheco, 1981, p. 41).

Otro elemento, que da cuenta de la intrincada intertextualidad entre literatura, cine y música es el bolero *Obsesión*, del puertorriqueño Pedro Flores (1935)[10]. Es interesante que se trate de una melodía que menciona José Emilio Pacheco en su libro, que Alberto Isaac emplea de manera recurrente -tal vez un tanto desmesurada- en varias escenas de su película, y que Enrique Rangel, su autor, inserta a manera de evocación en la rola *Las batallas*: “Por alto cielo en el mundo / por hondo que sea el mar profundo, no habrá una barrera en el que mi amor profundo no rompa por ti” (Flores, 1935).

Abordamos aquí niveles complejos de intertextualidad, y de paso de transdisciplina: el bolero de Flores funciona como un cronotopo que se convierte en memoria urbana y colectiva al difundirse a través de la radio de una moderna Ciudad de México; desde esta memoria urbana se reconstruye la *memoria poética* colectiva por medio de una novela y una película que se vuelven emblemáticas, que conforman parte del imaginario del amor imposible de un adolescente con respecto a una mujer adulta, y que se convierten a su vez en una nueva adaptación musical que termina, de manera circular, por transmutar en memoria urbana y nacional. Difícilmente se puede encontrar una huella intertextual más profunda en la identidad colectiva, al paso del tiempo. Este proceso de transmutación nemotécnica demuestra que la memoria está viva; que somos, antes que nada, memoria. La memoria no cumple, entonces, una función ornamental, nostálgica, pues se mira el pasado para comprender lo que ya no somos, para proponer lo que debemos ser. Es la utopía como proyecto actual, donde el espacio se vuelve suma de tiempos. No hay comunidad sin memoria, en este caso artística.

El remate de la novela, brillante en su ritmo, cuidado en su prosa, es una apología nemotécnica. Mariana, la amada, desaparece misteriosamente, como desaparecen una urbe y una época. Mariana muere, pero Carlitos se niega a aceptarlo; de allí la necesidad de construir una elegía para recordarla en su completa belleza, para contener la liquidez moderna en la que se desborda el mundo ante nuestros ojos (Bauman, 2000). Mientras se filmaba la versión cinematográfica ocurrió el terremoto de 1985, un trauma colectivo que fue a la par horror de los capitalinos, y origen de sus capacidades de organización. La visión nostálgica, desconsolada de los seres queridos, de las amistades que se rompieron y perdieron con la tragedia, quedó registrada en una de las secuencias finales de la película de Alberto Isaac. Mostrando una profunda maestría, la secuencia del film incluye imágenes de edificios de la Roma que son demolidos tras los daños del sismo, mientras una *voz en off* repite las líneas finales de *Las batallas en el desierto*:

“Demolieron la escuela, demolieron el edificio de Mariana, demolieron mi casa, demolieron la colonia Roma. Se acabó esa ciudad. Terminó aquel país. No hay memoria del México de aquellos años. Y a nadie le importa: de ese horror quién puede tener nostalgia” (Pacheco, 1981, p. 67-68).

Por último, es de mencionar que ha sido tan profundo el legado del imaginario de la colonia Roma a través del libro, de la película y de la canción, que ha logrado permear la imaginación de visitantes, lectores, espectadores y escuchas, muchos de ellos jóvenes, quienes lloran en un lugar para explorar los sitios que se mencionan en estas obras, cobrando material intertexto, a través de la memoria colectiva.

Reflexión final: la memoria, elemento esencial para la adaptación de un amor puro

Es de destacar (como elemento fundamental para lograr la sinergia de las anteriores adaptaciones, entre sí y con la novela) la recuperación de la memoria poética; esencia, ésta última, que de individual se vuelve colectiva, memoria sobre los recuerdos de una época, con emo-significados que con el tiempo se reconocen como reales (aunque sólo algunos datos en los que se basa lo sean). Tal memoria es única en el universo literario, cinematográfico o musical del que es parte, y a su vez contiene elementos que comparten las versiones literarias, cinematográficas y musicales entre sí.

Hablamos entonces de una memoria esencial en la obra de Pacheco, una novela que aborda la infancia y la primera felicidad perdida, que se miran con melancolía, no con nostalgia (porque no se quiere retornar a ella, ni se mira con sentimentalismo, sino solo se quiere evocarla con una actitud elegiática para seguir creciendo a pesar de ello, teniéndola presente y así nunca olvidar los valores de aquella sociedad, así como los principios en los que se basaban los ideales de la Revolución Mexicana que prometían construir en aquel entonces una sociedad deseable pero imposible que quedo en el imaginario, con aspiraciones irrecuperables).

Tan irrecuperables como lo es esa infancia y ese primer amor puro, profundo, inocente y desinteresado, por el que se está dispuesto a todo, hasta a vencer a nuestros propios miedos, un amor que todos aquellos que se han identificado con la novela, la película, la canción, o alguna otra de sus adaptaciones, han experimentado como huella en sus vidas, sintiéndose incomprendidos como Carlitos (lo que los obliga a pasar por ese umbral liminal que brinda un baño de realidad, y que los hizo crecer y convertirse en parte de lo que son hoy en día, al cambiarlos de manera irremediable

Así, la intertextualidad existente entre estas narraciones, literaria, cinematográfica y musical, logra a través del recuerdo hacer énfasis en ese primer amor de infancia por una mujer, por una colonia, una ciudad y una época, sin perder la frescura y sin olvidar al contexto del cual se quiere distanciar; contexto que condena o niega su existencia porque no lo entiende, y lo ve como algo enfermo. De este modo, se sostiene un sistema socio-cultural patriarcal, al guardar las apariencias dentro de su moral doble; sistema que, sin embargo, no puede impedir que se siga siendo evocado una forma de vida única, al reconocer las huellas del paso del tiempo, que en medio de las calles detonan la memoria urbana de la Ciudad de México.

Bibliografía

Alcott, Louisa May. (1868). *Mujercitas*. México: Ediciones Carfebrería El Péndulo, 2015

Bacherlad, Gastón. (1997). *La poética del espacio*. México: Fondo de cultura Económica

Bauman, Zygmunt. (2000). *Modernidad líquida*. México: Fondo de cultura Económica, 2003.

García Ayala, José Antonio. (2012). *Complejidad y urbanización sociocultural del tiempo libre. Metodología para un análisis urbano de cerca y por dentro*. México. Plaza y Valdés Editores.

Geertz, Clifford. (1992). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Halbwachs, Maurice. (1990). *Espacio y memoria colectiva*, Estudios sobre las Culturas Contemporáneas. Colima: Universidad de Colima, Vol. III.

Heidegger Martin. (2002). *Poéticamente habita el hombre*, Conferencias y artículos. Barcelona: Ediciones Serbal.

Kundera, Milán. (2008). *La insoportable levedad del ser*. España: Tusquets Editores.

Lipovetsky, Gilles. (1986). *La era del vacío*. Anagrama, España: Colección Compactos, 2015.

Morín, Edgar. (2009). *Educación en la era planetaria*. España: Gedisa.

Pacheco, José Emilio. (1981). *Las batallas en el desierto*. México: Editorial Era, 2011.

Pallasmaa, Juhani. (2014). *La ciudad en tanto percibida, recordada e imaginada. Habla ciudad*. México: Editorial Arquine.

Paz, Octavio. (2001). *López Velarde*. Seix Barral, México: Joaquín Mortiz.

Silva, Armando. (1992). *Imaginario urbano*. Colombia: Tercer Mundo Editores.

Tavares, López, Edgar. (2015). *Vivir en la Roma, Paisaje y testimonio de una colonia, 1ª. y 2ª. parte*. México: Universidad de Londres.

Twain, Mark. (1878). *Las aventuras de Tom Sawyer*. México: Editorial Austral, 2018.

Hemerografía:

Escolano Zamorano, Esther. (2006). Un viaje por Valencia. Vida urbana y narrativas literarias. *Revista Ciudades No. 72*. Puebla: Red Nacional de Investigación Urbana

Licona Valencia Ernesto. (1992). El dibujo, la calle y construcción imaginaria, *Imaginario Urbanos, No. 46*, México: Red Nacional de Investigación Urbana.

Margulis, Mario. (2002). La ciudad y sus signos. *Estudios sociológicos, vol. XX, núm. 3*. México: El Colegio de México.

Cinematografía:

Boyle, Danny. (1996). *Trainspotting*. Producción: Andrew McDonald. Gran Bretaña.

Isaac, Alberto. (1987). *Mariana, Mariana*. Producción: Héctor López Lechuga-IMCINE. México.

Scorsese, Martin. (1976). *Taxi Driver*. Producción: Julia y Michael Phillips. Estados Unidos.

Discografía:

Rangel, Enrique (Café Tacuba), *Las batallas*. Álbum: Café Tacuba. Duración: 03:24 mins. Producción de Gustavo Santaolalla, Los Ángeles, California, 1992.

Flores, Pedro (1935), *Obsesión*. Puertorico.

Fuentes electrónicas.

Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas. (s/f). *Histórico de nominados y ganadores*. Ariel, AMCC, Ariel, Nominados y ganadores. 08/07/2019. <https://www.amacc.org.mx/historico-de-nominados-y-ganadores/>

Pacheco, José Emilio. (s/fa). *Las ruinas de México*. Círculo de lectura Colibrí, México, 28/09/2012. <http://lectorescolibri.blogspot.mx/2012/09/las-ruinas-de-mexico-de-jose-emilio.html>

Pacheco, José Emilio. (s/fa). *López Velarde, hacia la suave patria*. Letras libres. México, Agosto, 2001. <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/lopez-velarde-hacia-la-suave-patria>

Palafox Martínez, Jorge. (s/fa). *Diario de México*, México, 19/09/2013.

<http://www.diariodemexico.com.mx/la-roma-tocada-tras-terremoto-del-85/>

Paniagua Olivares, Ulises. (s/fa) *Imaginario urbanos y literarios de la colonia Roma. Memoria e identidad urbana frente al arribo de la posmodernidad*. Instituto Politécnico Nacional. Noviembre, 2016. México.

<https://tesis.ipn.mx/jspui/bitstream/123456789/21157/1/Tesis%20-%20Ulises%20Paniagua%20Olivares.pdf>

Paniagua Olivares, Ulises, (s/fa) *La ciudad en el imaginario de José Emilio Pacheco, (I Parte)*. Horizontum, 14/11/2016.

<https://www.horizontum.com/la-ciudad-en-el-imaginario-de-jose-emilio-pacheco-i-parte/>

Zavala, Lauro. (2005). *Elementos de análisis cinematográfico*. UAM-Xochimilco Academia, 08/07/2019. México.

http://www.academia.edu/1331374/Elementos_de_an%C3%A1lisis_cinematogr%C3%A1fico

Zavala, Lauro. (2017). *Para analizar cine y literatura*. El Barco Ebrío, Scribd, 13/12/2019. México.

<https://es.scribd.com/read/390536018/Para-analizar-cine-y-literatura#>

[1] La canción *Las batallas* forma parte del soundtrack del álbum *Café Tacuba*, del año 1992.

[2] Son espacios de sociabilización apropiados física y simbólicamente, que son seleccionados de entre otros para formar parte del imaginario urbano conformado por una colectividad (García Ayala, 2012, p. 169-183)

[3] Para la Real Academia Española (RAE), una elegía es una: composición lírica en que se lamenta la muerte de una persona o cualquier otro acontecimiento o infortunado.

[4] Intradiegético, según el diccionario abierto de español, es el adjetivo, neologismo formado por un prefijo que deriva del latín "intra-" (dentro de) y un vocablo griego que significa "relato, exposición". Perteneciente o relativo a intradiégesis. En literatura describe la narración de acontecimientos pasados dentro de un contexto concreto, sin que esta se ajuste necesariamente a la realidad.

[5] La *Epanadiplosis* es la repetición de una palabra al inicio y al final de un verso. Pacheco la emplea en frases como "ganan los buenos (¿quiénes son los buenos?); "hey miren esos dos putos. Vamos a darles pamba a los putos". La *Reduplicación* es la repetición de dos o más veces una palabra dentro de una misma frase, como ocurre con las construcciones verbales: "Habló, me habló todo el tiempo", "Debo ser obediente, debo ser obediente con mis padres y con mis maestros". Es sin duda la inserción de este tipo de elementos lo que le confiere cierto ambiente de posmodernidad al texto. No se trata de una prosa clara, precisa, sino que, aunque cercana al clasicismo, estos juegos literarios consiguen romper la formalidad y la linealidad del texto. La *enumeración*, por su parte, consiste en nombrar elementos, objetos, marcas caso. A través de la mención de productos culturales y comerciales, Pacheco transp

lector a mediados del siglo pasado: 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. (...) Paco Malgesto narraba las corridas de toros, Carlos Albert era el cronista de fútbol, el Mago Septién transmitía el beisbol. Circulaban los primeros coches producidos después de la guerra: Packard, Cadillac, Buick, Chrysler, Mercury, Hudson, Pontiac, Dodge, Plymouth (Pacheco, 1981:9)...Empezábamos a comer hamburguesas, pays, donas, jtdogs, malteadas, áiscrim, margarina (...) La cocacola sepultaba las aguas frescas de jamaica, chía, limón (Pacheco, 1981, p. 11-12).

[6] Lauro Zavala refiere, entre otros, los siguientes géneros cinematográficos: tragedia, comedia, melodrama, musical, terror, ciencia-ficción, cine negro, romance, western, pero hay muchos más (Zavala, 2005, p. 124).

[7] En 1983, el presidente Miguel de la Madrid creó el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), coordinado por la Secretaría de Gobernación a través de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), punta de lanza en materia cinematográfica de una administración maltrecha tras una severa crisis económica, heredada por el gobierno anterior. Alberto Isaac ocupó la dirección de este organismo hasta la mitad del sexenio, cuando fue relevado por Enrique Soto Izquierdo. En esta etapa, los esfuerzos del IMCINE para reanimar la cinematografía de calidad, resultaron tímidos y aislados, aunque con logros significativos, como la celebración del III Concurso de Cine Experimental, una secuela tardía de los 2 realizados en los 60.

[8] Además ganó el Ariel a Mejor Coactuación Femenina, Mejor Guion Cinematográfico, Mejor Edición, Mejor Ambientación, Mejor Escenografía, Mejor Actor de Cuadro y un Premio Especial al actor Luis Mario Quiroz Acosta por su interpretación de Carlitos, protagonista de la película (Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, s/f)

[9] Cabe señalar que además de la canción, obras teatrales y radiofónicas fueron adaptadas, al teatro en el 2012 por la dramaturga Verónica Maldonado (y dirigida por Ghalí Maldonado en el Centro Nacional de las Artes), así como en la radio en 1989 por la productora Laura Elena Padrón, con guion y dirección artística de Emilio Ebergenyi para Radio Educación.

[10] Este mismo bolero es usado como una las canciones recurrentes de entrada y salida de la radio novela *Las batallas en el desierto*, y también fue usado en la adaptación teatral del Centro Nacional de las Artes así como en otras múltiples adaptaciones que se han hecho de la novela, lo que habla de su simbolismo y de su poder para hacer enfatizar de que esta narración es ante todo de amor.