



Sergio Galindo

INICIACIONES LITERARIAS DEL ADOLESCENTE EN



José Emilio Pacheco

Sergio Galindo y José Emilio Pacheco

Por Russell M. Cluff *

Uno de los empeños principales de los escritores mexicanos del siglo veinte ha sido la búsqueda de una autoidentificación apropiada. La manifestación más obvia de esta tarea colosal (quizá imposible) es la proliferación de textos a base de referentes históricos (ejemplos: la novela de la Revolución, y obras más recientes como *Terra nostra* de Carlos Fuentes y *Ascensión Tun* de Silvia Molina). Otra tradición contribuyente a dicha búsqueda —aunque de perfil menos imponente— es la que se interesa por el tema de la iniciación a la vida. Proscistas tales como Sergio Galindo, José Emilio Pacheco, Elena Poniatowska, Emilio Carballido, Sergio Pitol e Ignacio Solares —entre otros— proveen colectivamente un repertorio sumamente fértil de obras breves basadas en el motivo del despertar a la vida. Los objetivos principales del presente estudio son: 1) establecer en breve el significado universal de la literatura de iniciación, 2) señalar los diversos enfoques críticos que se han aplicado a esta modalidad literaria y 3) presentar un análisis textual de cuentos representativos de Sergio Galindo y José Emilio Pacheco, intitulados respectivamente: “El cielo sabe” y “Tarde de agosto”. Estos dos textos comparten con la literatura universal de iniciación los elementos más importantes, sin dejar de reflejar con fidelidad su medio ambiente y sus antecedentes históricos.

La iniciación siempre ha constituido un elemento íntegro de la existencia y desarrollo humanos. A consecuencia de tanto interés universal en las fases transitorias de la vida, la literatura de iniciación tiene un lugar sólido en casi todas las culturas. Muchos críticos contemporáneos aceptan precipitadamente la noción de que los cuentos de iniciación tienen su origen en la antropología, y más específicamente en la etnografía. Tal proposición, sin embargo, descuida el hecho

de que las iniciaciones —como temas literarios— son tan antiguas como la misma literatura imaginativa. Las primeras descripciones de los ritos de iniciación aparecen en las relaciones de los “misterios” griegos que, según Arnold Van Gennep, transfieren al “neófito del mundo profano al mundo sagrado, y lo ponen en contacto directo y permanente con éste”. Y al hablar más específicamente de “los ritos de iniciación”, agrega la dimensión sexual al decir que el proceso también incluye “ritos de separación del mundo asexual... seguidos por ritos de incorporación en el mundo de la sexualidad” (*The Rites of Passage* 89, 67). Por lo tanto, sobra decir que la mitología de la antigüedad contaba tanto con funciones religiosas y sociales como estéticas.

La odisea de Homero es uno de los textos principales responsables del temprano establecimiento de tales ritos como tema literario importante —ya que el protagonista se vio en la necesidad de pasar por numerosas pruebas rituales para lograr la meta de regresar a su casa. Antes del siglo diecinueve— cuando el tema se retomó y se incrementó desmesuradamente tanto en la literatura como en las ciencias sociales —el ejemplo literario principal fue la novela *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe. El protagonista de esta novela, según Ian Watt, procede del culto del “individualismo” que se produjo tanto por el surgimiento del capitalismo industrial como por la expansión del protestantismo, especialmente en su forma calvinista o puritana (*The Rise of the Novel* 60). Tal individualismo es de importancia preponderante ya que constituye la diferencia esencial entre los héroes de la antigüedad y los modernos. En su estudio histórico de la figura heroica, Joseph Campbell declara lo siguiente: “Entonces, todo significado se hallaba en el grupo (en las grandes formas anónimas), y no en el individuo autoexpresivo. Hoy día, no hay ningún significado ni en el grupo ni en el mundo, sino en el individuo” (*The Hero With a Thousand Faces*

* Profesor e investigador de la Universidad Brigham Young de Provo, Utah.

388). Esta noción mantiene su rigor al aplicarse a la trayectoria del protagonista de la literatura de iniciación. En cuanto las iniciaciones antiguas y primitivas eran de carácter público y ritual, las modernas —dada la progresiva desaparición de ritos formales en las sociedades actuales— suelen ser privadas y se realizan dentro de la intimidad de la psiquis. Por lo tanto, la transición entre la adolescencia y la madurez resulta ser, para los “iniciandos” de la modernidad, una ordaña frustrante y solitaria. De hecho, Solon T. Kimball sugiere la posibilidad de que el fenómeno sea responsable de la expansión de enfermedades mentales en la época moderna: “Parece ... lógico que una de las dimensiones de las enfermedades mentales pueda surgir por causa del creciente número de individuos que se encuentran en la necesidad de sufrir a solas, y mediante símbolos privados, las transiciones más importantes de la vida” (“Introduction”, Van Gennep xviii).

A estas alturas, la obvia discrepancia entre mi título (“iniciaciones del adolescente”) y los dos primeros ejemplos de “iniciados” (Odisea y Robinson Crusoe como hombres maduros) requiere una explicación. El estudio de Van Gennep de 1908 es una investigación de los hallazgos etnográficos de la segunda mitad del siglo diecinueve que intenta definir y categorizar lo que él llama *les rites de passage*. Él descubre que lo que antes se llamaba “ritos de la pubertad”, rara vez coincidían en la práctica con la pubertad física; y por lo tanto el término debiera considerarse erróneo. Llegó a caracterizar a estas ceremonias como ritos de “transición” que pueden acompañar casi todas las “crisis vitales” sufridas por el individuo (vii). He aquí una de sus declaraciones más explícitas sobre el asunto:

La vida del individuo en cualquier sociedad se compone de una serie de pasajes de una edad a otra y de una ocupación a otra. Dondequiera que haya distinciones exactas entre grupos de edad u ocupaciones, la progresión de un grupo al siguiente es acompañada por actos especiales, tales como los que componen los aprendizajes de nuestras profesiones (...) Las transiciones de grupo en grupo y de una situación social a otra se consideran como implícitas en la existencia misma; de manera que la vida de un hombre llega a constituirse de una sucesión de fases con comienzos y finales similares: el nacimiento, la pubertad social, el matrimonio, la paternidad, el avance a una clase social más alta, las especializaciones ocupacionales, y la muerte. (3-4)

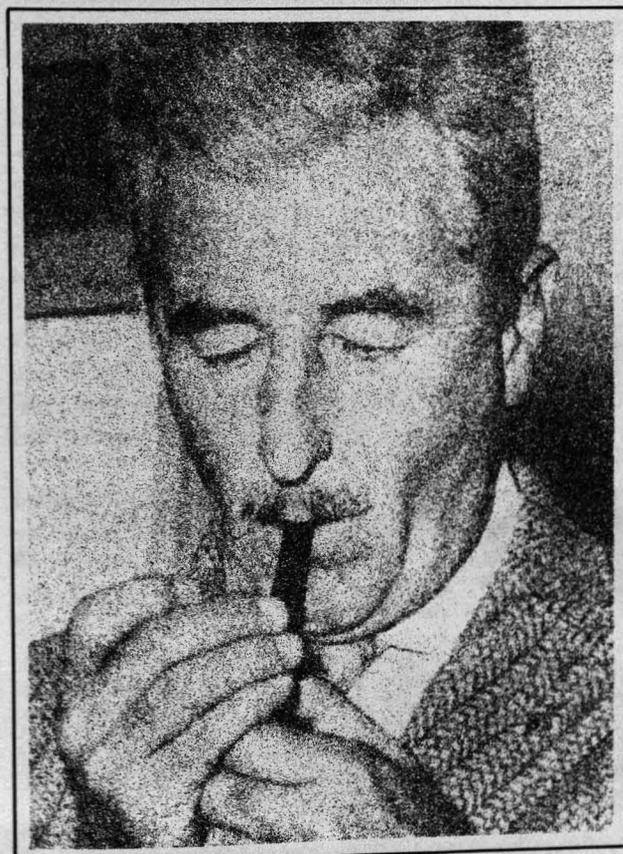
Aquí vemos que la adolescencia representa sólo una de varias fases transicionales de la vida que tradicionalmente han requerido ritos de pasaje. En cuanto a las entidades literarias, los iniciados de antaño solían ser adultos mientras que la gran mayoría de los protagonistas modernos son adolescentes.¹ Leslie A. Fiedler, en su fascinante así como provocativo estudio de la figura del niño en la historia del arte y de la literatura, propone la siguiente teoría sobre esta dramática oscilación del péndulo en cuanto a la edad del protagonista:

¹ Una excepción importante de la tradición anglo-norteamericana son los dos relatos de iniciación. “The Secret Sharer,” y *The Shadow Line* (novela corta) de Joseph Conrad, estudiados por Carl Benson en su artículo, “Conrad’s Two Stories of Initiation,” *PMLA*, 69, 1 (1954), 46-56. (La traducción de las citas de los libros escritos en inglés es nuestra.)

Uno de los cambios mayores en el pensamiento moderno concierne el traslado del niño de la periferia al centro del arte —y, de hecho, al centro de la vida. Es posible que la adoración del niño comience en calidad de una de aquellas piezas de hipocresía literaria (como la adulación cortés de la mujer) (...) pero acaba en una sociedad con el niño al centro donde el padre no sólo está al servicio de su engendro inmaduro, sino que lo emula. Esta revolución, por supuesto, no es más que un producto secundario de otra más grande: del cambio radical de una creencia en el Pecado Original a la de la Inocencia Original— o, para decirlo en términos más precisos, de la creencia de que esa misma disposición original, antes conocida como “pecado”, más bien se hubiera designado como “inocencia”. (“The Invention of the Child” 23)

Nos parece lícito aunar a esta tesis la que ya se ha mencionado sobre la progresiva desaparición del rito formal en la vida moderna. En efecto, la práctica de ritualizar las transiciones sociales se ha disminuido notablemente; y sin embargo, la necesidad de cerrar la brecha entre la adolescencia y la madurez está destinada a persistir mientras nazcan niños en el mundo. Y la literatura seguirá enriqueciéndose mediante esta lucha arquetípica mientras haya adultos que se preocupen por la pérdida de su propia inocencia y juventud.

Tornando ahora a los enfoques críticos que más se han aplicado al tema de la iniciación, los estudiosos que hacen análisis de textos individuales o adoptan la metodología antropológica de Mircea Eliade (a veces en conjunto con Arnold Van Gennep y Victor Turner) o se nutren de una de las vertientes literarias de más prominencia. Estas últimas se dividen sueltamente entre las tradiciones alemanas del *bildungsroman* (“novela de la educación”) y el *entwicklungsroman* (“novela del desarrollo individual”), y el llamado “cuento



William Faulkner

de iniciación” estudiado por críticos norteamericanos como Cleanth Brooks, Robert Penn Warren, Ray B. West, Adrian H. Jaffe, Leslie A. Fiedler y, más recientemente, Mordecai Marcus.² La diferencia entre estas dos tradiciones comienza con las palabras “novela” y “cuento”, en otras palabras, con la “amplitud”. Mientras el *bildungsroman* implica el transcurso completo entre la adolescencia y la madurez consumada (incluso el matrimonio y la adquisición de una buena profesión), el “cuento de iniciación” se concentra normalmente en los momentos más agudos de la transición entre los comienzos de la adolescencia y la madurez, pero sin insistir en cada caso en una iniciación completa. Otra tradición (o expresión adicional de la misma tradición) es la que Justin O’Brien ha llamado la “novela de la adolescencia”. Esta tendencia prevalecía en Francia (y en otros países europeos) durante la última mitad del siglo diecinueve y alcanzó su apogeo a principios del siglo veinte (*The Novel of Adolescence in France*). Las novelas francesas sobre la adolescencia, tal como su contraparte alemana, solían ser extensas; y sin embargo, a la manera de los cuentos de iniciación, trataban principalmente los problemas y características de la adolescencia. No intentaban trazar las peripecias del desarrollo personal del protagonista entre la infancia y la madurez.

Los logros sobresalientes de O’Brien son los siguientes: 1) un trazo del génesis y de la amplitud del interés tanto literario como extra-literario (o sea de las ciencias sociales) en la adolescencia, 2) un perfil detallado del adolescente literario mismo, y 3) un esquema de otras novelas europeas sobre la adolescencia que nos ayuda a apreciar la magnitud de esta tradición literaria.³ Cabe señalar, además, que esta modalidad literaria se ha inspirado o en la literatura de antaño (la mitología, la literatura medieval) o en un interés intrínseco de parte del autor en el desarrollo de la personalidad del ser humano, y no en los hallazgos de las ciencias sociales. Dice O’Brien que “las primeras novelas sobre la adolescencia anteceden con varios años a los primeros estudios del tópico”(205).

Se ha de reconocer, sin embargo, que no existe entre los críticos del tema un acuerdo general con respecto a las distinciones que acabamos de establecer entre las tres categorías de literatura de iniciación. Por ejemplo, la novela corta *Retrato del artista adolescente* (1916) de James Joyce se podría clasificar como cuento de iniciación, *bildungsroman* y aun con más especificidad de *kunstlerroman* (“novela del desarrollo del artista”). Claramente, el único denominador común entre tantas obras de tan variados estilos y características estructurales es el protagonista infantil o adolescente (y a veces adulto) que se ve luchando por lograr un entendimiento mayor de las realidades de la vida, de su propia persona y del mundo.

En nuestro juicio, la definición más completa y práctica de la literatura de iniciación se encuentra en el ensayo de Mordecai Marcus intitulado “What is an Initiation Story?” (1960). Aunque en este estudio se reconoce la rela-

² Nos referimos a los siguientes estudios: Cleanth Brooks y Robert Penn Warren, *Understanding Fiction*. 2a ed. (Nueva York: Appleton-Century-Crofts, 1959), ver pp. 305-310, 324-329; Ray B. West, *The Short Story in America, 1900-1950* (Chicago: H. Regnery Co., 1952), ver pp. 74-75, 77-79, 93-99; Adrian H. Jaffe y Virgil Scott, *Studies in the Short Story* (Nueva York: Holt Rinehart and Winston, 1949), ver pp. 155-156, 172-177, 208-210 (ediciones más recientes son de Virgil Scott y David Madden).

³ O’Brien provee una bibliografía sobre las obras principales de esta modalidad escritas en inglés, alemán, italiano y español (pp. 13-14).



ción simbiótica que existe entre el cuento de iniciación y la antropología, el esquema de Marcus pertenece claramente a la tradición de la crítica literaria. Marcus hace un resumen de la crítica principal que se ha realizado sobre el tema, identifica los tipos de ritos que pueden figurar en las literaturas modernas, y provee la siguiente definición general: “Se podría decir que un cuento de iniciación (1) ha de contar con un protagonista joven que experimenta un cambio significativo de carácter, o un cambio de conocimiento de su mundo y de sí mismo, o ambas cosas; y (2), este cambio ha de señalar o conducirlo por el camino del mundo de los adultos. (3) Puede o no contener algún tipo de rito, pero (4) debe proveer alguna evidencia de que el cambio tendrá un efecto permanente en la vida del protagonista” (223). Además de esto, Marcus establece las siguientes tres divisiones entre los cuentos de iniciación: la *tentativa*, la *incompleta* y la *decisiva*. La primera lleva al protagonista hasta el umbral de la madurez o de la comprensión total, pero no admite que entre por la puerta. La siguiente le permite atravesar el umbral de la madurez, pero lo deja enmarañado en un nuevo ambiente que todavía lo confunde. La última entrega por completo al protagonista juvenil al mundo de la comprensión y de la madurez consumada (223). El establecimiento de estas tres categorías resulta ser un hallazgo de rigor, ya que muchos de los antecesores de Marcus rehusaban aceptar como verdaderos cuentos de iniciación el gran número de obras cuyos protagonistas no lograban una iniciación *decisiva*. Esto sería lo mismo que ignorar el hecho de que la iniciación se realiza por pasos, o de umbral en umbral como lo sugiere el sicólogo jungiano, Joseph L. Henderson: “Lo importante... es tratar de descubrir en todos estos materiales umbrales específi-



cos de la iniciación: los ritos de pasaje que hacen posible la transición entre la niñez y la adolescencia, entre la adolescencia y los comienzos de la madurez, y de la madurez hacia la experiencia de la 'individuación'" (*Thresholds of Initiation* 19).

En nuestras investigaciones de la literatura de iniciación —aunque por regla general seguimos el patrón de Marcus— nos respaldamos tanto en la tradición literaria como en la antropológica. En primer lugar, estamos de acuerdo con Henderson cuando dice que "hoy día todos somos, de modo individualmente variado, científicos sociales, psicoanalistas, antropólogos culturales, sicólogos analíticos; las ideas que se desprenden de estas disciplinas están en el aire que respiramos, en el lenguaje que usamos" (14); en segundo lugar, si nos identificamos con determinada modalidad crítica, es la del "pluralismo" cuyo credo básico propone que cualquier terminología crítica es válida con tal que se defina claramente por el que la usa, y afirma que la literatura ofrece diferentes aspectos de indagación. Cada obra, por consiguiente, requiere un acercamiento de acuerdo con sus propias necesidades (Friedman, *Form and Meaning in Fiction* 6, ver también la p. 5). Además, a fin de resolver problemas de amplitud o extensión, nos parecen útiles los hallazgos de Friedman que se encuentran en el capítulo intitolado "What Makes a Short Story Short?", cuya tesis principal mantiene que un cuento puede ser breve porque su acción es intrínsecamente pequeña; o porque su acción, siendo grande, se ha reducido según escala o por medio de los recursos de la selección (inclusión/exclusión) o del punto de vista (186).

Antes de proseguir con el análisis de los cuentos, será útil investigar la naturaleza del rito y las maneras en que puede manifestarse en la literatura contemporánea. Una de las con-

tribuciones más importantes de Van Geñnep fue el descubrimiento de que por regla común los ritos de pasaje se subdividen en las tres categorías de "ritos de separación", "ritos de transición" y "ritos de incorporación" (10-11). Establece la segunda categoría como la que pertenece a las iniciaciones. Los sicólogos jungianos, por su lado, hacen otras tres subdivisiones de la iniciación: "La iniciación es, esencialmente, un proceso que comienza con un rito de sumisión seguido por un periodo de refrenamiento (*containment*), y luego por otro rito de liberación. De esta manera, cada individuo puede reconciliar los elementos conflictivos de su personalidad: puede encontrar el equilibrio que lo vuelve verdaderamente humano y dueño de sí mismo" (Jung, *Man and His Symbols* 156). Se dice también que estos tres ritos consecutivos simbolizan el proceso regenerativo de la muerte y el renacimiento, como en el bautismo de las religiones "altas". Vemos por esto, además, que los seguidores de Jung ya han tomado el paso que lleva el rito del ámbito de las sociedades primitivas, donde los ritos se realizan en público, hacia la época moderna donde se convierten en un descubrimiento privado de parte del individuo. De igual manera, Marcus afirma que en la literatura actual, con pocas excepciones, las iniciaciones contienen ritos de naturaleza psicológica. Advierte que no se ha de insistir en encontrar el rito primitivo donde no existe; señala el cuento "The Old People" ("Los ancianos") de Faulkner como uno de los pocos ejemplos de la literatura norteamericana donde los ritos sí proceden de una cultura primitiva. Sugiere el siguiente patrón para ayudarnos a descifrar el tipo de rito que se ha de encontrar en la literatura de hoy: "principalmente, el comportamiento formalizado de la llamada gente civilizada tendrá en la ficción un aspecto ritual bajo las dos circunstancias siguientes: cuando se trata de una reacción (*response*) a una situación muy difícil en la cual el individuo recurre a un comportamiento socialmente formalizado, o cuando un patrón de comportamiento particular procede de una poderosa compulsión psicológica" (221-22; ver también pp. 226-27).

Sergio Galindo: "El cielo sabe"

Galindo (Jalapa, Veracruz, 1926) dio comienzo a su carrera literaria en 1951 con la publicación de su libro de cuentos intitolado *La máquina vacía*. Esta colección de cuentos de iniciación es singular en el sentido de que la primera parte trata de iniciandos adolescentes, mientras que los protagonistas de la segunda mitad resultan ser adultos que de muchas maneras distintas siguen descubriendo zonas desconocidas tanto en sí como en el mundo que los rodea. Desde entonces, Galindo ha publicado siete novelas, tiene una en prensa y ha publicado otros dos tomos de cuentos, *¡Oh, hermoso mundo!* (1975) y *Este laberinto de hombres* (1979).⁴

"El cielo sabe" (de *La máquina vacía*) es, a su vez, un cuento de iniciación distintivo, por ser uno de los muy pocos cuentos mexicanos de esta índole que tiene como protagonista una niña. Está dividido en cuatro partes, separadas por hiatos espaciales. Las cuatro secciones aparecen en orden cronológico, pero las primeras tres contienen un flashback que pro-

⁴ Hubo problemas de impresión muy serios con *Este laberinto de hombres* y Galindo no admitió que se distribuyera; sus contenidos, sin embargo, están destinados a aparecer en un volumen aumentado. El cuento titular, además, ya se encuentra en la antología *Los mejores cuentos mexicanos* compilada por Gustavo Sainz (Barcelona: Ediciones Océano, 1982).

vee mucha acción y exposiciones retrospectivas concernientes a la protagonista Bertha y a los demás personajes. La trama —como acción física— es sumamente sencilla. El tiempo y la acción objetivos comprenden un viaje emprendido por Bertha, sus dos hermanos y el peón de nombre Juan José (o Juanjo) de la hacienda familiar al pueblo San Vicente. El padre de los niños le ha dado a Juanjo el cargo de llevarlos al pueblo porque su madre se encuentra muy enferma y está a punto de dar a luz. La acción objetiva termina cuando, al aproximarse el pequeño grupo a San Vicente, Bertha se apea del burro y emprende a la carrera su regreso a la hacienda, a pesar de las protestas de Juanjo. Está decidida a pasar en casa los últimos momentos de la vida de su madre. El verdadero cuento, sin embargo, reside en los flashbacks donde se registran los distintos pasos del proceso iniciativo de Bertha, cuyo remate es precisamente la decisión de ayudar a sus padres a encarar el trance más difícil de la vida: la muerte.

La iniciación, como ya se ha establecido, se logra mediante conflictos que conducen al adolescente a descubrir ciertas realidades sociales y físicas de la existencia que hasta este punto han sido el dominio de los adultos. Los factores principales que conducen a Bertha hacia el conocimiento adulto son: 1) las consecuencias de la Revolución mexicana sufridas por su familia; 2) unas dudas muy serias con respecto a la existencia de Dios; 3) la contemplación de las maldades y las emociones que resultan del alcoholismo de su padre —lo cual amenaza constantemente su amor por él; y 4) la expectativa de tener que encarar la muerte de su madre.

Bertha, como en el caso de muchos iniciandos, es obligada por fuerzas exteriores a madurar temprano. La potencia catalizadora que precipita los cambios inquietantes de su vida es la Revolución mexicana. El trasfondo histórico del relato es el régimen de Plutarco Elías Calles de los años 20, durante el cual se realizó la mayor parte de la reforma agraria motivada por la Revolución. La iglesia sufrió severas persecuciones, y en las escuelas públicas se les enseñó a los niños doctrinas socialistas. Finalmente, lo único que queda del antes riquísimo patrimonio familiar es una sola hacienda. El padre, aquejado por las grandes pérdidas, se vuelve alcohólico y con el tiempo la familia se ve en la necesidad de abandonar la ciudad para vivir en el campo.

Antes de trasladarse a la hacienda, Bertha fue obligada a componer un ensayo anticlerical que fue premiado por los maestros. Le obsequiaron un pequeño libro de cuentos cuyo verdadero propósito era la difusión de filosofías socialistas. Al enseñarle el regalo a su madre le pregunta, “¿Dios no existe?” (60). Por supuesto su madre Beatriz refuta la noción y acto continuo quema el librito en la hornilla. Exige que su hija obedezca en todo a los maestros pero le amonesta a no creer jamás en tales herejías. Le explica también que no obstante la omnisciencia de Dios, Él permite que algunas personas le blasfemen para que lleven “todo el castigo”, y sólo intervendrá directamente cuando los niños pierdan la fe en Él: “Dios bajará cuando las niñas como tú no crean en Él, pero Él sabe que ustedes le aman” (61). Y ya que los niños aceptan de buena fe todo lo que sus padres les dicen, pone a prueba las palabras de su madre. Escapándose de la casa bajo el manto de la noche, niega a Dios diciendo, “—Papá Dios, no creo en ti” (61). Dios, por supuesto, nunca aparece, y la intensidad de la decepción de Bertha sólo se puede comparar con la del miedo que siente por haber cometido tan terrible acto.

Al poco, Bertha se olvida de su reto a Dios, y pone su atención en los grandes cambios que comienza a sufrir su mundo: van desapareciendo las piezas del mobiliario, los libros y otros utensilios caseros. La comida comienza a escasear. Cierta noche ve por primera vez a su padre en estado de embriaguez, y la imagen surge en ella un efecto permanente. Su madre, luchando por llevarlo a la cama, susurra repetidamente, “¡Dios mío!” (62). Su padre contesta diciendo: “¡Dios, Dios!... no creo en Él, Beatriz, no creo en Él...” (62). Las palabras de su padre —por terribles que sean— comienzan a sonarle a verdad: “Aquel relajamiento de su mundo que se situaba en Dios cobró fuerza. (...) Adivinaba más que sentía que lo que había dicho papá era terrible. Pero lo creía” (62). El triste aspecto de su padre embriagado, junto con la irrefrenable intrusión de la pobreza, le convence de que Dios no los ha de ayudar, y que no hay más remedio que sufrir.

La penuria total y la exacerbación del alcoholismo del padre por fin obligan a la familia a retirarse para siempre al campo. En la hacienda los espera el peón Juan José, quien se hace el tutor de Bertha para ayudarle a ajustarse a este nuevo y extraño mundo. El le enseña los nombres de todos los distintos tipos de árboles, y le ayuda a identificar los sonidos de los animales silvestres. Brota entre ellos un entendimiento especial, y Juanjo llega a representar para ella un nuevo modelo en lo que respecta a la fe en Dios: “Al nombrarlo se quitaba el sombrero y alzaba la vista como si Él estuviera en una ventana, allá arriba, contemplándolo” (64).

A veces la madre de Bertha confiesa una falta de entendimiento hacia su hija, lo cual representa un rasgo común en los padres de los iniciandos literarios (Marcus 223). Estando ya en el campo, sin embargo, madre e hija van cobrando una nueva confianza mutua, y se acostumbran a tomar paseos bajo la luz de la luna. En una de estas ocasiones, Beatriz lamenta el hecho de que su hija nunca conocerá las comodidades de la ciudad; indica, sin embargo, que de haberse quedado en la ciudad nunca habrían tenido los medios para conseguir tales lujos. Una de sus declaraciones (así como muchas de las cosas que Bertha aprende de Juanjo) prefigura cierta comunión panteísta destinada a ayudarle a su hija a recobrar su creencia en Dios: “Aquí todo lo que ves es tuyo, toda la naturaleza, y ella es de ti. ¿No ves qué bella se pone la noche? y sólo tú y yo la vemos” (65). El narrador afirma que la protagonista está abandonando la niñez, y dice que desde entonces los paisajes están cargados de más belleza y significado para ella. La describe con una imagen telúrica singular: “Ella crecía. Era una chica larga, como una milpa joven” (65).

Cierta noche Bertha cree haber descubierto su lugar en el mundo. Sale a dar un paseo bajo las estrellas para no tener que presenciar una borrachera más de su padre. Acaecen dos cosas de mucha importancia para ella: de momento siente una gran afinidad con la naturaleza que rebasa cualquier conocimiento racional, y su cuerpo le revela su nuevo estado de mujer. Su reconocimiento de la inminente llegada de la madurez, como en el caso de casi todos los iniciandos, le causa sentimientos ambivalentes: “Algo de alegría, algo de dolor. Esa noche su cuerpo le dijo que ya era mujer. Estaba asombrada, de sí, de su cuerpo, de la noche” (65). No sólo siente un inmenso amor por la hermosura de la naturaleza, sino que también se siente amada por ella. De repente recuerda su acto pueril de desafiar a Dios. Sobrecogida por

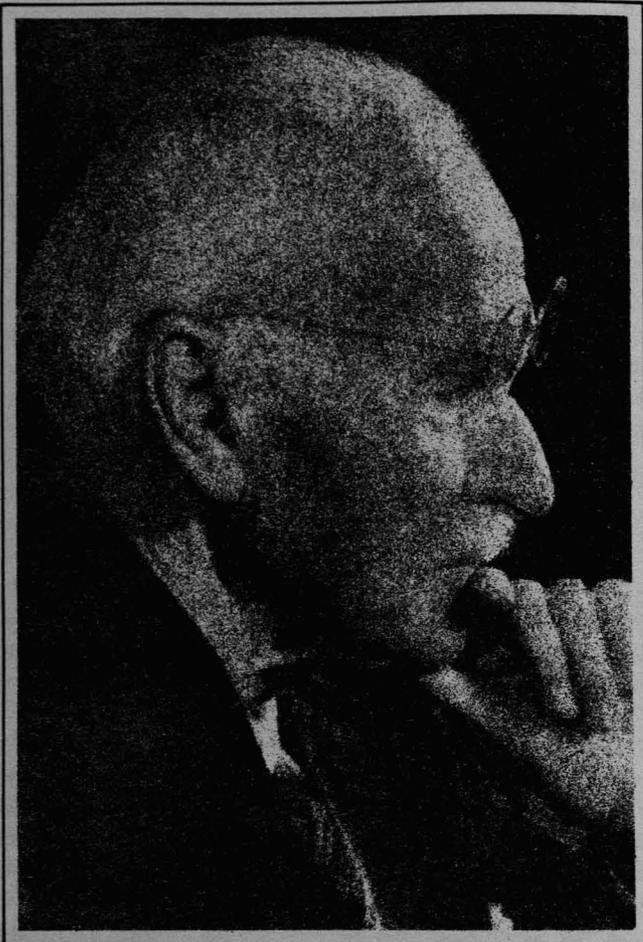


tantos sentimientos contrarios, se pone a correr hasta llegar al centro de la llanura donde se cae sobre la tierra, extenuada: "Sus rodillas sintieron la tierra viva, llena de vida, igual a su cuerpo que nacía. El viento le agitaba su largo cabello y el vestido. Así, en la noche, parecía nacer de la tierra, como una estatua o un árbol" (65). En esto se vuelve explícito el rito de la muerte y la revivificación. Según O'Brien, este fenómeno es fundamental en el desarrollo del adolescente: "Sobre todo, la adolescencia es un segundo nacimiento, un despertar físico y espiritual. Este hecho no se puede enfatizar demasiado ya que constituye la fuente de todas las variedades de comportamiento adolescente. Los intentos del adolescente de adaptarse a la vida y sus impulsos contrarios de evitar tal adaptación o de escaparse del dilema emanan del hecho de que está enfrentando por primera vez la mayoría de los aspectos importantes de la vida" (115-16). La única respuesta que tiene Bertha ante tanta vitalidad natural es: "—¡Dios Mío!" (66). Lo que le habían quitado su padre y los maestros de escuela se ve restaurado por Juan José, su madre y la naturaleza. Bertha ya es un nuevo ser; ahora cuenta con una madurez tanto física como espiritual.

La relación entre Bertha y su padre provee una trayectoria de su desarrollo emocional con relación al amor. De la infancia ella recuerda un hombre tierno y caluroso que le prestaba muchas atenciones. Tales recuerdos se han borrado con su primera visión de él como borracho, y, sin embargo, ella no ha permitido que esto destruya el amor que le profesa. En dos ocasiones distintas, Bertha defiende a su padre ante los ataques verbales de su hermano Felipe. Deniega, además, expresar una preferencia por uno de sus padres. También evita llamarle "borracho" a su padre; más bien se refiere a su alcoholismo como mera "debilidad".

Inmediatamente después de aquella visión de vitalidad telúrica en el llano, Bertha desea que su padre —a pesar de su estado de embriaguez— también participe del fenómeno, "que viera esa noche, que la viviera" (66). Le toma la mano y lo lleva afuera para mostrarle las estrellas. Él no puede entender lo que ella quiere que vea, y al lanzar una mirada al cielo se marea, se cae al suelo y vomita. La reacción de Bertha es simple y elocuente a la vez. La única palabra que se le ocurre es, "—Pobre" (66). La adolescente ahora parece ser más madura y menos vulnerable que el adulto. Aunque la realidad se le presenta en una postura por demás grotesca, ella responde con amor. Los sentimientos de amor que Bertha tiene por su padre se vuelven más explícitos hacia el final del cuento cuando —al referirse a éste como *débil* le informa a Juanjo de su resolución a ayudarlo a enfrentar el trauma de la inminente muerte de Beatriz. Al describir a Bertha en el camino de regreso, el narrador repite aquella imagen telúrica que acabamos de señalar: "La vio alejarse, sobre la yerba, como una milpa joven, madura" (66). A estas alturas Bertha ya es, en las palabras de Jung, "dueña de sí misma".

"El cielo sabe" representa lo que Marcus llamaría una iniciación "incompleta", ya que los propósitos de la historia se logran antes de poder presentarnos un protagonista adulto ajustado en todo sentido a su nuevo mundo. Quedan muchos cabos sueltos que el lector mismo tendrá que juntar, pero no cabe duda de que las nuevas experiencias de Bertha la han llevado a los umbrales del entendimiento, y ya no hay manera de volverse atrás. Su lucha ha sido difícil pero fructífera. Se ha aprovechado de la tutela del suave taciturno Juan José. Su fuerza de voluntad sobresale a la de su padre y supe-



Carl Jung

ra en lo físico a su madre. Su rito de pasaje, compuesto de varios conflictos arquetípicos de la adolescencia, culmina en un rito poético pero solitario. De hecho, sus ritos son privados pero eficaces: el rito de "sumisión" consta de su aquiescencia ante las extrañas instrucciones de sus maestros (y ante la demanda de su madre de negar en secreto esas enseñanzas), y su involuntaria huida al campo; el rito de "refrenamiento" consiste en su confinamiento en el campo (donde recibe las instrucciones de Juanjo), y sus silenciosos sufrimientos causados por el alcoholismo de su padre; su rito de "liberación" llega por fin cuando descubre su lugar en el universo —estando postrada en el suelo y sintiéndose renacer bajo las estrellas.

José Emilio Pacheco: "Tarde de agosto"

Pacheco (ciudad de México, 1939), como en el caso de Galindo, hizo del cuento de iniciación una de sus primeras tareas literarias. Las dos primeras ediciones de su libro *El viento distante* (1963 y 69) contienen varias de sus mejores obras de esta índole. Junto con las novelas cortas que también tratan este tema (*El principio del placer* de 1972 y *Las batallas en el desierto* de 1981), estos cuentos forman una red de intertextualidad que merece un estudio crítico que va mucho más allá de los objetivos del presente ensayo. Además de estas obras breves, Pacheco es autor de la novela *Morirás lejos* (1967) y siete colecciones de poesía, de las cuales las primeras seis fueron compiladas bajo el título de *Tarde o temprano* (1980).

"Tarde de agosto" (de *El viento distante*) es un cuento de iniciación por excelencia. Comenzando por sus cualidades

líricas, comparte el mismo tipo de pathos con "El cielo sabe". Más allá de la naturaleza individualista de ambos cuentos, el sentido lírico del cuento de Pacheco se coloca en primer plano mediante la forma física. Los paralelos entre los cuentos que aquí estudiamos son: 1) los efectos de la "historia" sobre el protagonista, 2) el descubrimiento y las perplejidades que acompañan la experiencia universal del amor —en relación con su opuesto, el odio, y 3) la vigencia del rito privado por el cual el protagonista intentará lograr una autoidentificación satisfactoria. Otro elemento de importancia para todos los relatos de iniciación es el del punto de vista o la focalización, un término de invención más reciente.

De corte más tradicional, el cuento de Galindo emplea la tercera persona anónima como el único agente focalizador de las acciones y los personajes. Pacheco, en cambio, enfoca su historia a través del inusitado narrador de segunda persona quien, en última instancia, resulta ser "el hombre que es" dirigiéndose de manera autoritaria al "niño que fue". La mayoría de los cuentos de iniciación utilizan un punto de enfoque superior a las acciones objetivas de la historia, lo cual se debe al hecho de que los protagonistas adolescentes de repente se ven bombardeados por ideas y sentimientos nunca antes experimentados. Tal perspectiva de por sí implica resonancias nostálgicas que no pueden menos que colorear los incidentes descritos.

El narrador de "Tarde de agosto" delata en sus primeras palabras su perspectiva superior y sus agudos sentimientos de nostalgia: "Nunca vas a olvidar esa tarde de agosto" (20). Pero no es hasta adentrarse en la lectura que el lector descubre que la "omnisciencia" se debe a que sólo hay un *ser* dividido entre un *antes* y un *ahora*. Gran parte de la dinámica del cuento surge de la oscilación entre estas dos perspectivas. Otro factor que nos ayuda a designar al narrador como la conciencia madura del joven es el hecho de que su conocimiento absoluto del pasado del protagonista no se desborda hacia las intimidades de los demás personajes. Estos últimos se enfocan exclusivamente desde afuera. Hacia el final del cuento una repetición feliz de la declaración —pero con un cambio importante en el tiempo verbal— que acabamos de citar confirma tanto la distancia temporal entre el "iniciando" y el "iniciado", como la gran importancia que el adulto finca en las experiencias del proceso de maduración: "y no olvidaste nunca esa tarde de agosto..." (25). Además, desde un principio el narrador está totalmente consciente de que se trata de una *iniciación*. En el primer párrafo del cuento describe al protagonista en su lucha por abandonar sus sueños matutinos: "Y entrabas lentamente en el día en que era necesario vivir, desayunar, ir a la escuela, crecer, dolorosamente crecer, *abandonar la infancia* (20, el subrayado es nuestro).

En cuanto Bertha, del cuento de Galindo, sufre el impacto directo de los hechos históricos, el protagonista de "Tarde de agosto" es afectado de manera más indirecta por el "aura" de los años cuarenta y la recién terminada segunda guerra mundial. Alberto (en este cuento queda innominado; no es hasta la publicación de *Las batallas en el desierto* en 1981 que se descubre este nombre), hijo de una viuda que nunca ha vuelto a casarse, sueña de noche y de día con el supuesto heroísmo de los combatientes de esta gran guerra. Es dueño de una colección completa de las novelas "Bazooka", "esos relatos de la segunda guerra mundial que te permitían llegar a una edad heroica en que imaginabas mudas batallas sin derrota" (20).

Y hacia el final del cuento estos sueños adquieren una importancia ritual.

Un día en la vida de Alberto consiste en lo siguiente: asiste a la escuela; toma el almuerzo en casa de su tío ("el hombre hosco que no manifestaba ningún afecto y exigía un pago mensual por tus alimentos") (20-21), donde se reconoce como un "intruso involuntario" (21); regresa a casa de noche para cenar, sin conversación, con su madre; y finalmente se encierra en su cuarto para estudiar, escuchar la radio y leer las novelas Bazooka. No hay sino una distracción positiva en su vida: su prima hermana Julia. Aunque ella es seis años mayor que él, está perdidamente enamorado de ella. O'Brien, al referirse al frecuente uso de este motivo en las novelas francesas de iniciación, dice que "la trama trata de un amor desventurado de un adolescente por una mujer mayor que, en cada caso, antes del final, está o enamorada de o casada con otro" (173). Ninguno de los otros miembros de la familia de su tío lo toman en cuenta ("soportaste una aridez que no anhelabas, una conversación que te libraba, al excluirte" (21)) mientras que Julia le ayuda con sus tareas de escuela, le deja escuchar sus discos ("música que para siempre te hará pensar en ella" (21)), y lo lleva una vez al cine. El peor momento para Alberto, sin embargo, es cuando se le presenta a Pedro, el primer novio de Julia: "Y a nadie odiaste como odiaste a Pedro, a Pedro que se irritaba porque le dabas lástima a tu prima, a Pedro que te consideraba un testigo, un estorbo, quizá nunca un rival" (21). Todas estas circunstancias conjuran en contra de este joven de catorce años y contribuyen a aquella miserable "tarde de agosto": el vigésimo cumpleaños de Julia —el día en que Alberto se ve obligado a reconocer su amor imposible y a abandonar sus románticos y pueriles sueños heroicos.

Después de la fiesta de aniversario, obligan a Alberto a acompañar a los novios en un paseo por las afueras de la ciudad. Se convierte, pues, en testigo involuntario de las interacciones de los objetos de sus dos emociones más fuertes y aturdidoras: Julia y Pedro / el Amor y el Odio. Desde el asiento trasero del automóvil de Pedro, tiene que sufrir el espectáculo de los besos y las caricias de los novios. Su intenso dolor, que por poco lo hace llorar, sólo se aplaca al fijar toda su atención en las imágenes externas: "cipreses, oyameles, altos pinos que la luz del verano desgarraba..." (22).

Pedro detiene el auto frente a un antiguo convento convertido en parque nacional, escena de dos de los futuros ritos que simbolizan la actual inmadurez de Alberto. Los novios se pasean por los corredores del convento y salen por otro lado para internarse en el bosque. Alberto se atrasa con el fin de llevar a cabo el siguiente rito —un rito con el cual la mayoría de los adultos se pueden identificar: "tú que no tienes nombre y no eres nadie grabaste el nombre de ella y la fecha en los muros" (23). Al referirse a la supuesta condición de "nulidad" de Alberto, el narrador llama la atención sobre el asunto de la autoidentificación. El chico se siente totalmente enajenado y despreciado por todos.

La pareja, seguida por Alberto, sale de las ruinas y se interna en el bosque. Un letrero prohíbe cortar las flores y molestar a los animales. Una brisa agradable cubre a Alberto y lo remite repentinamente a sus sueños, mediante los cuales llega a ser *alguien*:

Tocaste la libertad de la naturaleza y te creíste el héroe, los héroes todos de la pasada guerra, los vencedores o los



James Joyce

caídos de Tobruk, Narvik, Dunkerke (...) Monte Cassino, El Alamein, Varsovia, te viste combatiendo en el Afrika Korps (...) en las cargas suicidas contra los tanques alemanes, tú el soldado capaz de toda acción guerrera porque sabe que una mujer va a celebrar su hazaña y el enemigo va a perder, a ceder, a morir. (23)

Se ha de notar aquí la estructura poética empleada por el autor implícito: una ruptura inesperada en el párrafo, rematado con coma; la segunda mitad comienza con una letra minúscula. Esto equivale a lo que los formalistas rusos llamarían la "forma impedida". Es decir, al romper con la puntuación convencional, el autor nos hace vacilar entre forma y contenido. El ensueño, con todo, es fantasía pura, poética. Sin embargo, el soñador adolescente no logra deshacerse de esta quimera a tiempo para evitar su segundo acto (rito) pueril destinado, a su vez, a conducirlo hacia el rito final de su iniciación.

Julia acaba de ver una ardilla y ha dicho sin pensar que le gustaría llevársela a casa. Pedro, la racionalidad personificada, declara que en primer lugar una ardilla no se dejaría atrapar jamás, y que en segundo lugar abundan los guardabosques con el propósito de protegerlas. Alberto, soñador empedernido, salta sin transición de un sueño a otro:

Dijiste entonces yo la agarro, y te subiste al árbol antes que Julia pudiera decir no. (La corteza del pino hería tus manos, la resina te hacía resbalar.) Entonces la ardilla se trepó a lo más alto y la seguiste hasta poner los pies en una rama. Miraste hacia abajo y viste al guardabosque que se

acercaba y a Pedro que comenzaba a hablar con él y a Julia tratando de no mirarte, (24).

Los enemigos ya no son fantasmas, y la heroína, por cierto, no ha de aplaudir su hazaña:

Sentiste miedo entonces de caerte y morirte y perder ante Julia y quedar mal con ella, porque el guardabosque iba a llevarte preso, herido y preso y perder ante Julia, (24)

La ardilla, Pedro, el guardabosque, y la rama que comienza a ceder lo desafían y ponen en gran peligro su vida. El animalito se baja del árbol y se interna en el bosque; Julia se hace a un lado para llorar; y Pedro se regodea del dilema de Alberto prolongando la conversación con el guardabosque quien nunca alza la vista hacia la copa del árbol. El narrador se refiere al perdido e inútil amor de Alberto al decir que, "Julia lloraba lejos del guardabosque y de la ardilla, pero de ti más lejos e imposible" (25). Por fin el guardabosque se va; se alivia la tensión de Alberto y Julia, pero el espíritu festivo del día ya se ha roto para todos. Pedro se ríe sardónicamente; Julia le llama "estúpido" a Alberto.

Durante el viaje de regreso, nadie habla y Julia no se deja abrazar por Pedro. Alberto se baja del auto cerca de su casa, toma un largo paseo, vuelve a casa y le cuenta a su madre la triste historia. El narrador declara que ya se ha acabado la inocencia del protagonista y describe (otra vez de manera poética) el rito decisivo que comienza a disminuir la distancia entre el adolescente y el hombre:

Y quemaste en el bóiler la Colección Bazooka
y no olvidaste nunca esa tarde de agosto,
esa tarde,
la última
en que tú viste a Julia. (25)

Este acto, por privado que sea, raya en el rito primitivo en el sentido de que el iniciado decide sacrificar alguna posesión personal como prueba de que está dispuesto a abandonar el mundo fantasmal del niño y a entrar en el mundo real del iniciado consumado.

Ya hemos visto cómo la perspectiva en "Tarde de agosto" oscila entre el protagonista joven y su contraparte madura; de igual manera el grado de iniciación logrado por Alberto se ha de considerar como un fenómeno de carácter doble. Como en el caso de Bertha, la acción objetiva de la historia de Alberto no se extiende lo suficiente para producir un individuo maduro que participa armoniosamente en todas las actividades del mundo de los adultos. Su iniciación, vista desde este ángulo, se ha de considerar como incompleta. Sin embargo, ya que podemos indentificar al narrador como su "yo" maduro (alguien que en años no ha vuelto a ver a Julia), sería lícito calificar su iniciación como completa. No obstante la nostalgia, al mirar hacia atrás, el narrador puede enfocar con entendimiento y resignación los momentos más difíciles del proceso de maduración por los cuales ha pasado, sabiendo que lo que es ahora tiene sus raíces en esas experiencias pretéritas.

La primera parte de este estudio constituye una investigación histórica del tema de la iniciación, en la cual la tradición literaria de la antigüedad y la más reciente tradición an-

tropológica se combinan para formar una amalgama especial en casi todas las literaturas nacionales de la época moderna. Henderson ha acertado al decir que la terminología y las ideas procedentes de los distintos campos de estudio ya están tan arraigadas en las sociedades y culturas contemporáneas que no se pueden considerar como patrimonio de un solo grupo, cultura nacional o tradición investigadora. Las iniciaciones son universales, y cada grupo lingüístico —mediante las literaturas nacionales que lo componen— enriquece la tradición literaria que aquí se estudia con sus propias versiones de la modalidad.

En la segunda parte de este ensayo, hemos analizado con detenimiento dos cuentos de iniciación escritos por dos de los principales narradores mexicanos de la actualidad. Estas obras son de dos distintas épocas y cuentan, respectivamente con un protagonista femenino y otro masculino. Entre estos dos protagonistas se confrontan los conflictos y las realidades más importantes de la vida: el amor y el odio; el bien y el mal; la procreación y la muerte; el impacto de los sucesos históricos; y el reconocimiento de las distintas estratificaciones sociales (junto con sus respectivas injusticias). Cada cuento se vale de un sistema de focalización divergente sin dejar de participar, cada uno, de la noción del vistazo retrospectivo. Mientras el relato de Galindo emplea la tradicional tercera persona omnisciente (aunque la omnisciencia se limita, principalmente, a la protagonista), el de Pacheco incorpora el elemento de la nostalgia al dividir la perspectiva entre el protagonista adolescente (de la objetividad) y el narrador de edad madura y visión totalizadora. El elemento ritual de ambas obras resulta ser moderno en el sentido de que —como en la mayoría de los cuentos de iniciación mexicanos— el rito se efectúa mediante símbolos privados impulsados por un apremio psicológico. Aunque estos dos cuentos pudieran carecer de algunas de las sutilezas de los escritos más recientes de Galindo y Pacheco, renuevan de manera estética y eficaz un motivo literario de estirpe clásica, y vuelven a afirmar el interés universal e impercedero en las vicisitudes del despertar a la vida. ◊

OBRAS CITADAS

- Campbell, Joseph. *The Hero With a Thousand Faces*. 2a ed. Princeton: Princeton Univ. Press, 1968.
- Fiedler, Leslie A. "Boys Will be Boys!" *The New Leader*, 28 de abril 1958, pp. 23-26.
- . "From Redemption to Initiation." *The New Leader*, 26 mayo 1958, pp. 20-23.
- . "Good Good Girl and Good Bad Boy." *The New Leader*, 14 abril 1958, pp. 22-25.
- . "The Invention of the Child." *The New Leader*, 31 de marzo 1958, pp. 22-24.
- . "The Profanation of the Child." *The New Leader*, 23 junio 1958, pp. 20-23.
- Friedman, Norman. *Form and Meaning in Fiction*. Athens: Univ. of Georgia Press, 1975.
- Galindo, Sergio. *La máquina vacía*. México: Ediciones Fuensanta, 1951.
- Henderson, Joseph L. *Thresholds of Initiation*. Middletown, Con.: Wesleyan Univ. Press, 1967.
- Jung, Carl G. *Man and his Symbols*. New York: Dell, 1964.
- Marcus, Mordecai. "What is an Initiation Story?" *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 19 (1960), 221-228.
- O'Brien, Justin. *The Novel of Adolescence in France. The Study of a Literary Theme*. New York: Columbia Univ. Press, 1937.
- Pacheco, José Emilio. *El viento distante*. 2a ed. México: Ediciones Era, 1969.
- Van Gennep, Arnold. *The Rites of Passage*. Trad. Monika B. Vizedom y Gabrielle L. Caffee. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1960.
- Watt, Ian. *The Rise of the Novel*. Berkeley: Univ. of California Press, 1974.