



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

Narrar la identidad: *La tumba y Gazapo*

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN LETRAS
(LETRAS MEXICANAS)

P R E S E N T A

Abigail Villagrán Mora.

Asesor: **Dra. Angélica Tornero Salinas**



México, D.F. 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice

Introducción	4
1. La identidad como problema	29
1.1. Ritos de iniciación	30
1.2. La iniciación problematizada	32
1.3. Formación y literatura	36
1.4. <i>Bildungsroman</i>	44
1.5. Identidad narrativa	47
1.6. Identidad narrativa y literatura	51
2. Formación e identidad	53
2.1. El factor contracultural	57
2.1.1. Identidad generacional	60
2.1.2. Nuevas autoridades	62
2.2. La reacción al proyecto formativo en <i>La tumba y Gazapo</i>	64
2.2.1. Gabriel Guía: la destrucción que colma el vacío	66
2.2.2. Menelao: una identidad agazapada	73
2.3. Formación vs. identidad	78

3. Iniciación e identidad	80
3.1. Planteamiento temporal	81
3.1.1. Del rito al <i>mythos</i>	84
3.1.2. Lo escatológico y la expectativa de “término”	86
3.1.3. Temporalidad y sexualidad	88
3.2. Evolución de la temática sexual: de la transgresión a la intrascendencia	91
3.2.1. <i>Santa</i> : desacralización y condena al tema sexual	93
3.2.2. Casa del Lago: del acto sexual al erotismo ritual	94
3.2.3. <i>La tumba</i> y <i>Gazapo</i> : la práctica sexual no transgresora	98
3.3. La temporalidad en <i>La tumba</i> y <i>Gazapo</i>	101
3.3.1. El lector ante la narración de la temporalidad	105
3.3.1.1. Expectativas de iniciación	107
3.3.1.2. Expectativas de término	108
3.3.2. La permanencia en el tiempo desde la óptica de los personajes	111
3.3.2.1. Menelao y el engaño de la contingencia	113
3.3.2.2. Gabriel Guía y la impostura contracultural	119
Conclusión.	127
Obras citadas	138

Introducción

El presente trabajo se propone estudiar *La tumba* de José Agustín Ramírez (1944-) y *Gazapo* de Gustavo Sainz (1940-) para analizar el proceso constructor de personajes desde una perspectiva que considera diversos planos. Este estudio parte de las implicaciones del cambio social surgido aproximadamente a mediados del siglo XX en la producción literaria mexicana realizada por jóvenes. El objetivo que persigue esta tesis es el análisis de los conceptos de formación e iniciación aplicados a la literatura en el contexto de la novelística de estos dos autores.

Si bien tanto *Gazapo* como *La tumba* son obras que han sido estudiadas desde diversos puntos de vista, prevalece la visión sociopolítica en relación a los acontecimientos del 68 en México. Sin soslayar esta perspectiva, se pretende aquí relacionar esta problemática con una de índole literaria y que considere la particular concepción de formación e iniciación que se desprende de estas novelas.

Tras haber reflexionado sobre otros supuestos iniciales, como se explicará más adelante, proponemos la hipótesis de que, en el caso de estas novelas, no es posible pensar en el concepto de formación o bien de iniciación desde una perspectiva que narre el desarrollo de un personaje en función de un fin. El proceso que se describe tanto en *La tumba* como en *Gazapo* para la construcción de personajes no puede leerse de la misma forma en que nos acercamos a otras novelas de la modernidad hispanoamericana.

En este trabajo, se propone la necesidad de aceptar que la narrativa que aquí se estudia no lleva un propósito implícito. Por lo tanto, los personajes que presentan estas novelas despliegan una problemática particular en la cual, aun cuando no se puede hablar ya de novela de formación en términos tradicionales, es posible advertir la construcción de una identidad narrativa en los personajes principales.

Así, parte importante de esta tesis consistió en investigar cómo podemos comprender la configuración de esta identidad narrativa en las novelas mencionadas. Para ello, se retomaron nociones tradicionales de la novela de formación, aspectos que vinculan a la literatura con el concepto ritual de iniciación, así como elementos de la narratología y de la teoría de la identidad narrativa de Paul Ricoeur.

En esta introducción se pretende aclarar la problemática que determina el abordaje de este trabajo, además de presentar la línea teórica elegida. Se hará, también, una nota breve sobre el contexto socio-histórico de la época, con la finalidad de proporcionar un marco que explique la intención de ruptura que se describe en ambas novelas. Asimismo, se hará un recuento de opiniones iniciales por parte de algunas de las voces más influyentes en la cultura de la época con el objetivo de mostrar los fundamentos de lecturas y análisis que contemplaron el tema juvenil como primordial en *La tumba* y en *Gazapo*.

Por otro lado, esta introducción vinculará el tema de la juventud en ambas novelas con la tradición de la novela de formación. Se hará un breve recuento de la presencia de elementos propios de la novela de formación en la narrativa para contrastarlos con la problemática expuesta en las novelas que son objeto de este trabajo. Tal oposición resulta esencial como argumento que sustenta nuestro análisis.

***Gazapo* y *La tumba*: albores de ruptura**

José Agustín Ramírez y Gustavo Sainz forman parte del grupo de autores bautizado por Margo Glantz como “La onda”¹. Tan pronto como comenzaron a publicar, la propuesta de ambos autores captó la atención no sólo del mundo literario mexicano sino de sus

¹ Cfr. Margo Glantz, *Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33*, México D.F, Siglo Veintiuno Editores, 1971.

coetáneos, los jóvenes. La propuesta de narrativa contracultural de estos autores fue de particular importancia para esta nueva generación juvenil, interesada en cualquier asunto que evidenciara el rompimiento generacional y la crítica social que se experimentaron en México durante la década de 1960. En la antología de Margo Glantz, misma en que bautiza a “La onda”, la autora propone dos novelas a las que, en su opinión, puede atribuírseles todo el mérito de este “rompimiento”: *La tumba* escrita por José Agustín Ramírez y *Gazapo* escrita por Gustavo Sainz.

Ambas novelas comparten una temática juvenil; esto quiere decir que el abordaje narrativo que se hace alrededor del campo semántico de “la juventud” es de particular importancia en las dos obras. La relevancia del tema juvenil es tal porque esboza una intención clara por marcar una brecha generacional. La trama ubica a dos personajes jóvenes en una etapa crítica, eludiendo toda responsabilidad social y enfatizando claramente su posición particular e individual dentro de una sociedad con reglas estrictas. Tanto para los lectores de esa época como para el lector actual de estas obras, encontrarse con el uso particular que se hace de una determinada temática (en este caso de la “juventud”) resulta una tarea reveladora.

El acercamiento literario a un tema en concreto obedece a cierta intención; ya sea explícita o no, voluntaria o no, central o secundaria, generalmente la lectura nos encauza a adjudicarle un propósito a la elección de temas. Al decir, por ejemplo, que un tema esencial del *Quijote* es la locura, pero ello no sintetiza el significado que la obra le proporciona al tema; el uso particular que se da al tema de la locura en este caso, es revelador solamente desde la perspectiva de la obra misma. Cada obra aporta un significado específico a la temática que emplea y la comprensión de ese nuevo significado puede ser uno de los propósitos de la lectura. Entender el nuevo significado para cierto tema, de acuerdo con lo

que la obra literaria establece, puede enriquecer la noción que se tenía previamente sobre dicho tema, o bien puede ponerlo en crisis. Problematizar un tema en particular puede ser uno de los motivos principales de una obra literaria, como sucede en las dos novelas que inspiraron este trabajo: *La tumba* y *Gazapo*.

Para aludir a la juventud como temática en una narrativa desarrollada durante la década de 1960 es necesaria una consideración crítica de dicho concepto. Es precisamente a través del análisis tanto de *La tumba* como de *Gazapo* que podremos acercarnos a la mejor comprensión de esta puesta en crisis del concepto de “juventud”. Dada la complejidad para aportar sentido a la noción de “joven” en esa época, al tematizar esta noción, ambas novelas surgen como una posibilidad para definirla y proporcionarle sentido literariamente a través de su problematización.

La decisión sobre tomar a *La tumba* y a *Gazapo* como objetos de estudio, obedeció en primer lugar, precisamente a la importancia que se da en estas novelas a la juventud como tema, así como a su problematización. Fue preferible estudiar la primera novela tanto de José Agustín como de Gustavo Sainz dada la coincidencia entre la realidad de los autores con la realidad ficticia de sus personajes; por ser un hecho que muestra más enfáticamente la distancia con la realidad de los adultos, a la vez que funciona como un encomio de todo lo que significó ser joven en los sesenta. Pero también hubo otra razón fundamental: el hecho de que ambas fueron escritas antes de 1968. En vista de la enormidad del acontecimiento, en cualquier novela escrita posterior a Tlatelolco, pero a la vez lo suficientemente cercana para permitir una lectura que pudiera hacer coincidir la realidad con la ficción, es posible que la noción de juventud se encontrará problematizada en relación, casi exclusivamente, con ese suceso.

Tanto en *La tumba* como en *Gazapo* puede observarse la apropiación de los discursos juveniles de la época (previa a 1968). Existe cierta concordancia entre el ambiente ficticio de los personajes de ambas novelas y el contexto de los autores mismos, en el sentido de que el contexto narrado coincide con el propio medio en el que los autores se desenvolvían. Las correspondencias aumentan si se considera la cercanía (sobre todo en temas y ambiente) entre las obras de ficción mencionadas y las autobiografías publicadas poco tiempo después. Al parecer, las novelas provocaron intencionalmente el desconcierto por parte de muchos lectores de esa época, como apunta Inke Gunia en *¿Cuál es la Onda?:*

Las coincidencias que exhibe la novela con la autobiografía aparecida apenas dos meses después, como en el caso de *Gazapo*, subrayaron la intención de fingir la no-ficcionalidad del mundo novelesco y desconcertaron a los lectores.²

Debido a la constante alusión a referentes reales en las novelas es, en efecto, deseable conocer por lo menos a grandes rasgos el contexto socio-histórico del que los autores forman parte. Esto no significa que conocer dichos referentes reales sea determinante para la lectura de las novelas que aquí se estudian; es, sin embargo, necesario para nuestro análisis.

El contexto socio-histórico: la vuelta de tuerca

Tanto José Agustín Ramírez como Gustavo Sainz, vivieron su adolescencia durante el periodo conocido como del “Desarrollo estabilizador” caracterizado por altos niveles de crecimiento económico y baja inflación. En esa época, la ciudad de México comenzó a

² Inke Gunia, *¿Cuál es la onda? la literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta*, Madrid, Iberoamericana, 1994, p. 100.

crecer de manera exponencial debido a la inversión focalizada en la industria³ y a un elevado número de gente que llegó a poblarla desde provincia, buscando la prosperidad de la capital.

Uno de los principales logros sociales de esos años fue la generación de una clase media, misma que sustentó el desarrollo económico⁴. Sin embargo, la existencia de esta clase media provocó un cambio drástico en la forma de vida, sobre todo en la ciudad de México. La consecuencia más clara de estos cambios fue una crisis en el sistema de valores que imperó por lo menos hasta la década de 1950. Lo que económicamente se ha visto como “el milagro mexicano”, socialmente sentó las bases para un cisma generacional sin precedentes.

Paralelamente, los Estados Unidos eran vistos como la gran metrópoli a la que había que imitar, sobre todo en el estilo de vida:

La vida rural al viejo estilo se evaporaba rápidamente y en los centros urbanos avanzaba la influencia de Estados Unidos, concentrada en la clase media que empezaba a tener atisbos de algunos refinamientos [...] Las modas habían cambiado [...] La capital ya era una ciudad con todo, o casi [...] había restaurantes con todo tipo de comida [...] proliferaban los “supermercados” al estilo estadounidense: asépticos y deshumanizados.⁵

La forma de vida de las nuevas generaciones era, entonces, distinta de aquella de las generaciones precedentes. La crisis de valores antes mencionada puede verse como una

³ Cfr: Leonardo Lomelí y Emilio Zebadúa, *La política económica de México en el Congreso de la Unión (1970-1982)*, México D.F, Fondo de Cultura Económica, 1998.

⁴ Cfr: Eugenia Meyer, “Una mirada al siglo XX mexicano”, *Chile-México: dos transiciones frente a frente*, Elizondo, Carlos y Luis Maira (editores), México D.F, Grijalbo, CIDE, 2000.

⁵ José Agustín Ramírez, *Tragicomedia mexicana*, 3ra Ed. México D.F, Planeta, 2007, p. 223.

consecuencia lógica si se toma en cuenta esta brecha generacional. La juventud de la década de los sesenta no funcionó bajo los mismos parámetros que en la década anterior; las autoridades reconocidas por esta nueva generación ya no eran sólo nacionales y, en muchos casos, tampoco eran adultos.

Por otro lado, la existencia de una clase media permitió a los jóvenes el acceso a actividades antes vistas como “ocio”: el cine y la música, por ejemplo. Fue principalmente a través de los productos culturales extranjeros que la joven generación de los sesenta fue constituyendo los nuevos parámetros que los formaron:

Y los que nacieron en la ciudad fueron regidos por ella. Su educación la orientaron la radio, el cine, la televisión. Estos ‘chilangos’ de la Nueva Ciudad de México nacieron desarraigados, sus pensamientos fueron al otro lado, al fin del Sueño. Vanamente se les trató de inculcar ‘creencias mexicanas’: amor a la Virgen de Guadalupe, a Dios Nuestro Señor, a la Patria Mexicana, a los Héroes Mexicanos, a la Enseña patria.⁶

La juventud se apodera de las letras: la recepción inicial de *La tumba y Gazapo*

En 1971 Margo Glantz publica su famoso ensayo introductorio al libro *Onda y escritura en México*.⁷ En este ensayo, Glantz bautiza a “La onda” como:

la existencia de una narrativa mexicana verdaderamente nueva, nueva porque ofrece otra visión de México, porque esboza o define otros conceptos de escritura, porque recibe influencias distintas de

⁶ Parménides García Saldaña citado en *¿Cuál es la Onda?*, Inke Gunia, *idem*, p. 113.

⁷ Margo Glantz, *idem*.

las que hasta ahora habían prevalecido y porque es una apertura –o desgarradura, como diría Paz- hasta cierto punto inédita en nuestras letras⁸

La selección de los textos inscritos en esta obra de Glantz responde principalmente a un criterio de edad (autores menores de 33 años) y a la postura de “crítica social” en sus obras, a la cual la autora opone el término de “escritura” como creación verbal⁹. Hace hincapié en cierto lenguaje de adolescentes presente en las obras de “La onda” y cierta visión de mundo muy crítica y desesperanzada.

Algunos opinan que la inclusión de autores dentro de esta nueva tendencia narrativa en México (La onda) obedece a criterios un tanto arbitrarios y no muy bien definidos, tal es el caso de Inke Gunia quien explica en *¿Cuál es la Onda?*:

En vez de limitarse a la determinación de las características distintivas del *corpus* [...] la mayoría de los trabajos enumeran sin sistematizar los rasgos particulares de los distintos textos que lo integran, sin demostrar cómo se manifiestan en los textos [...] tampoco existe común acuerdo acerca de qué textos deben integrar este rompimiento.¹⁰

Evidentemente existen rasgos suficientes para considerar a “La onda” como una generación (pensemos en la coincidencia de edad, por ejemplo) pero se debe enfatizar el hecho de que cada autor desarrolló una literatura distinta; incluso a través de los años, las obras de un mismo autor señalan rumbos diferentes. Un hecho incuestionable, no obstante,

⁸ *Ídem*, pp. 7 y 8.

⁹ *Ídem*, p. 40.

¹⁰ Inke Gunia, *¿Cuál es la onda? la literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta*, Madrid, Iberoamericana, 1994, p. 12

es que tanto en *La tumba* como en *Gazapo* se maneja el tema juvenil como central. Por lo menos para este trabajo, el uso de ese particular elemento que tienen en común es lo que permite estudiar a las dos novelas juntas.

La reacción crítica inicial ante las obras fue distinta entre *La tumba* y *Gazapo*. Aun cuando al respecto de ambas se menciona reiteradamente la presencia de la juventud como tema, la valoración en general, favoreció más a *Gazapo*. En el suplemento “La cultura en México” de la revista *Siempre!*¹¹, la primera referencia sobre *La tumba* puede encontrarse en la sección de reseñas titulada “Los libros al día” en la cual Huberto Batis glosa brevemente la obra. No deja de aludir a ella como “la novelita”, y entre los aspectos que resalta están el tema juvenil y el lenguaje:

Escrita a la tremenda, con cierta agilidad y artera gracia, la novelita recoge el lenguaje abyecto de la adolescencia indigesta.

La intención es obviamente moralizante.¹²

Volviendo a nuestro planteamiento inicial sobre la intención al usar cierta temática, podemos suponer que, de acuerdo con Batis, la intención en *La tumba* es moralizante. Sería necesario aclarar el tipo de moral que Batis encuentra en la novela. Si consideramos a la novela como narrativa de contracultura, aseverar que sigue una intención moralizante es un tanto problemático; sobre todo tomando en cuenta el “lenguaje abyecto” y la “adolescencia indigesta” a la que Batis hace referencia. Lo cierto es que, aun cuando puedan ser positivas o negativas, desde las primeras reseñas de *La tumba* se pone de manifiesto la problematización de su temática.

¹¹ Dirigido en ese entonces por Fernando Benítez y teniendo como jefe de redacción a José Emilio Pacheco.

¹² Huberto Batis, “La cultura en México”, *Siempre!* No. 135, México D.F. 16 de septiembre, 1964.

El 17 de agosto de 1966, Emmanuel Carballo publicó una nota crítica sobre *La tumba* en la que destaca el estilo como el elemento más interesante ya que, en su opinión, “responde a la visión del mundo en esta novela”¹³. Así mismo opina que “pedante” e “ingenua” son los adjetivos que mejor elogian a la obra ya que son consecuentes con la edad de los personajes. Para Carballo, Gabriel Guía –el personaje central de *La tumba* – se va construyendo ante el lector, en contraste con el resto de los personajes:

Los jóvenes de uno y otro sexo aparecen y desaparecen con tal rapidez que no alcanzan a decir al lector quiénes son, de dónde vienen y a dónde van. [...] En general cumplen una tarea penosa, la de que, en contraste con ellos, resalte la figura de Gabriel. Éste, en cambio, está hecho con más ciencia y paciencia: conforme avanzan las páginas, crece su estatura, amplía sus intereses vitales –algunos de ellos en conflicto permanente – y llega a convertirse en un auténtico personaje.¹⁴

Es precisamente este centro en el personaje lo que genera la problematización de la temática juvenil en el sentido que se desarrollará más adelante en este análisis. No es necesario en este punto sino notar la distancia que advierte Batis del personaje principal respecto al resto de los personajes. Batis considera que ello hace resaltar a Gabriel Guía de tal suerte que todos los demás elementos funcionan y encuentran su justificación dentro de la novela como una especie de herramientas constructoras del protagonista.

Además de este comentario de Batis, no es común encontrar argumentos en la crítica que hagan referencia al desarrollo del personaje central de *La tumba*. El mismo Batis

¹³ Emmanuel Carballo. “¿La tumba? Una obra tan ingenua como pedante”. *La cultura en México*, No. 235, *Siempre!* México D.F. 17 de agosto, 1966.

¹⁴ *Ídem*.

parece enfatizar la preponderancia del personaje principal, en contraste con el resto, sólo para argumentar su opinión de *La tumba* como una narración de estilo “pedante” e “ingenuo”. En el fondo, los elementos en *La tumba* que en mayor medida interesaron a la crítica tienen que ver con su innovación de estilo.

Sin dejar de lado la importancia del tema juvenil en *La tumba*, Luis Guillermo Piazza glosa sobre el lenguaje en la obra de José Agustín:

Así como sastres y modistos recogen ahora el guante lanzado por los propios jóvenes que han creado las únicas modas válidas en el vestir de la última década, José Agustín enfrenta el desafío de una adolescencia que se libera por el idioma (también, incluso, hasta por el idioma).¹⁵

En la opinión de Piazza, la autenticidad parece ser un elemento importante para lograr una mejor representación en la novela de la juventud de la época. La novedad, en ese sentido no estaba en la temática juvenil en sí, sino en el hecho de que la novela provenía de autores pertenecientes a esa joven generación. El idioma es, para Piazza, un factor definitivo que vincula a *La tumba* con la realidad juvenil de entonces, permitiendo una lectura de la novela como un reflejo del contexto que la produjo.

Sin embargo, la representación de la juventud, como lo ve Piazza, no puede confundirse con un afán autobiográfico por parte del autor. José Agustín Ramírez, en un autorretrato para Emmanuel Carballo, explica:

Cuando salió la primera edición de *La tumba* algún despistado proclamó: Dios, esa no es la juventud. El asunto es que yo nunca pretendí que esa fuera la juventud: ese era Gabriel Guía y shut

¹⁵ Luis Guillermo Piazza, “La cultura en México”, *Siempre!* Núm. 245. México D.F., 26 de octubre, 1966.

your mouth ye goddamned. *La tumba* es lo menos autobiográfico que he escrito.¹⁶

La idea de que la juventud de la época se encuentre representada en los personajes de *La tumba* encuentra sustento tanto en el lenguaje como en los elementos contraculturales presentes en la novela. Aun cuando esto no haya sido la intención del autor, la relación temática de su obra con la juventud de la época es una de las lecturas más populares y con mayor permanencia. Tal lectura ha llegado a ser tan importante que es, incluso, generalizada a otras obras de “La onda”: es el caso de *Gazapo* de Sainz. Tratándose de personajes jóvenes utilizados según la perspectiva de autores jóvenes, no es extraño que se le adjudique un valor casi biográfico a la novela. Las implicaciones del pretendido reflejo de la juventud, tanto en *La tumba* como en *Gazapo*, han sido analizadas con seriedad en estudios como el de *¿Cuál es la Onda?*, De Inke Gunia, en donde el retrato juvenil, tanto en *La tumba* como en *Gazapo*, es una llamada de atención:

Se establece el retrato literario de la juventud mexicana contemporánea desde la perspectiva exclusivista de esta juventud, formulado con el fin de llamar la atención sobre la necesidad de un cambio de valores sociales, políticos, religiosos, económicos y culturales constituidos así como la revisión del papel de la juventud en la sociedad mexicana en particular. El carácter innovador de las novelas [...] se fundamenta en que con respecto a

¹⁶ José Agustín Ramírez, citado por Emmanuel Carballo en “La cultura en México” *Siempre!* Num.235, México D.F. 17 de agosto 1966.

esta intención no había nada comparable en la narrativa mexicana anterior al alcance de la mayoría del público lector.¹⁷

Gunia encuentra que la representatividad en las novelas es significativa y, más aún, las hace innovadoras en la narrativa mexicana. Por otro lado, la consideración de estas obras como espejo de la juventud ha conducido a lecturas como la de Elena Poniatowska en *¡Ay vida no me mereces!*:

También son de los años sesenta *Gazapo* de Gustavo Sainz, y *La Tumba* y *De perfil* de José Agustín, y estos libros tienen ahora para un joven lector el mismo valor afectivo y determinante que las obras del “Boom” [...] se encuentran en las terminales de los autobuses, en el aeropuerto, en las tiendas de autoservicio. Entretienen, quitan el aburrimiento, la monotonía del trayecto; tienen que ver con la vida de México, con los jóvenes, con la actualidad y las rolas.¹⁸

Poniatowska parece vincular la actualidad en las novelas con el hecho de que sean tan accesibles y entretenidas; hecho que explicaría la permanencia tanto de *La tumba* como de *Gazapo* en el gusto de una gran cantidad de lectores. Aun cuando *La tumba* fue tratada inicialmente como una novela-experimento, o bien como una promesa de futuras novelas de mejor calidad¹⁹, se destaca su uso de lenguaje al relacionarla con el tema juvenil. El caso

¹⁷ Gunia, *Op. cit.*, p. 156

¹⁸ Elena Poniatowska, *¡Ay vida no me mereces!* : Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Juan Rulfo, *la literatura de la onda*, Mexico D.F, Joaquín Mortiz, 1993, p. 195

¹⁹ Respecto de la segunda edición de *La tumba*, Huberto Batis opinó: “la he releído en la nueva versión podada y matizada un poco más (sin ser infiel al texto original), y sigo creyendo que José Agustín nos dará muy pronto un buen libro”. Batis Huberto, “los libros al día”. *La cultura en México*, Num. 233: *Siempre!* México D.F. Agosto de 1966.

de *Gazapo* fue distinto, sin embargo, ya que además de que la crítica también hizo hincapié en la presencia del tema juvenil, el recibimiento de la novela fue más positivo.

Gazapo se convirtió en un fenómeno literario desde la etapa previa a su publicación, cuando Huberto Batis dio a conocer un fragmento de la novela en “Cuadernos del Viento”. Pero fue, sin duda, Emmanuel Carballo quien se expresó con mayor entusiasmo respecto a *Gazapo*. Carballo también hizo notar, entre otras cosas, el uso del tema juvenil y considera que la novela es reflejo de la realidad:

Gazapo es una novela que rompe, en cuanto a estructura y estilo con las más próximas y casi siempre ineludibles maneras de novelar en México [...] Menelao, el protagonista, es casi una copia al carbón del propio Gustavo Sainz; los restantes personajes, masculinos y femeninos, están tomados del folklore juvenil y vagamente artístico de la ciudad de México: se les nombra por su nombre de pila, su apodo o su apellido. Bien pensada y bien escrita [...] no parece la primera novela de Sainz sino la cuarta o la quinta.²⁰

Por otro lado, la lectura que vincula a *Gazapo* con la estricta realidad de la época se encuentra cuestionada en la opinión de Emir Rodríguez Monegal. En su ensayo “Tradición y renovación” el autor uruguayo resalta aspectos en los personajes de la novela que lejos de representar la realidad, la cuestionan:

Están presos en la telaraña de sus voces. Si todos estos planos más o menos apócrifos de la “realidad” narrativa de esta novela son válidos es porque la única “realidad” que “viven” realmente los

²⁰ Emmanuel Carballo, “La cultura en México”, *Siempre!* Num. 210, México D.F. 23 de febrero, 1966.

“personajes” es la del libro. Es decir, la de la palabra. Todo lo demás es cuestionable y está cuestionado por Sainz.²¹

Huberto Batis, en su sección de reseñas de “La cultura en México”, también elogia a *Gazapo* y va más allá al hablar de la temática de la obra. Para él, el tema principal de *Gazapo* no sólo es la juventud sino sus experiencias con el amor; al mismo tiempo, también vincula a la novela con la realidad juvenil de la época:

El amor no realizado eróticamente más allá de los preliminares, de excesivos y prolongados preliminares, es el tema de esta excelente novela, y no el erotismo no realizado en amor [...] Quien quiera saber qué pasa con los adolescentes que han invadido la ciudad de México y penetrar en su mundo, estudie este libro.²²

Siguiendo con el interés crítico por el uso de elementos experimentales en *Gazapo*, Jorge Ibarguengoitia resalta la ambigüedad en la obra. Para él, la narración construye una anti-novela:

Con este material que hubiera hecho una excelente novela picaresca, Sainz, que como buen mexicano ha de estar empeñado en llegar a la altura de las últimas producciones internacionales, fue a escoger el medio de expresión más inadecuado: la antinovela. Fue a verter una historia de preparatorianos de medio pelo en una de las formas de narración más elaboradas de que se tenga noticia.²³

²¹ Emir Rodríguez Monegal, “Tradición y renovación” *América latina en su literatura*, obtenido el 29 de mayo, de 2008 de: http://www.archivodeprensa.edu.uy/r_monegal/pdfs/Tradicion.pdf

²² Huberto Batis, “Los libros al día”. México en la cultura, *Siempre!* México D.F.

²³ Jorge Ibarguengoitia, *El heraldo cultural*, México D.F., número 16, febrero 27, 1966.

Es indudable la importancia del tema juvenil tanto en *La tumba* como en *Gazapo*. Ya sea que se analice como reflejo de la sociedad de la época o bien como un recurso para cuestionar esa realidad específica, el tema de la juventud ha sido, por lo general, puesto en contraste con el contexto de la década de 1960. En cuanto a la relevancia de este tema dentro de las novelas mismas, hace falta todavía un análisis que lo vincule con el desarrollo narrativo de los personajes. De acuerdo con esto, hablar de “juventud” cobra un sentido distinto al que la crítica le ha adjudicado usualmente, ya que estudiar a los personajes tanto de *La tumba* como de *Gazapo* refiere un proceso mediante el cual se van adquiriendo atributos propios. Los elementos contraculturales frente a la temática juvenil hacen de cada novela un caso singular en su manera de abordar el proceso de construcción de personajes jóvenes.

Retomando la opinión de Batis respecto a la intención moralizante en *La tumba*, podríamos inferir que al considerar la mezcla de un personaje adolescente con los elementos de contracultura en la novela, sólo podría esperarse un final desastroso que conduzca a cierta “lección” o moraleja buscando la prevención. Faltaría aclarar si en efecto dentro del contexto de la obra, el final es considerado como desastroso y, de ser así, en relación con qué realidad se establece que los acontecimientos conclusivos de *La tumba* deban evitarse.

Es posible que muchas de las lecturas de *La tumba* y de *Gazapo* que ligaron el uso del tema juvenil con cierta representación de la realidad se expliquen dada la presencia, tanto en las novelas como en la realidad juvenil de la época, del elemento contracultural. Sin duda, la combinación de personajes adolescentes —con claras alusiones a los adolescentes reales del momento— con una óptica contracultural, es un elemento innovador en las letras mexicanas.

La reformulación del tema juvenil

La juventud como eje temático, por sí solo, no es algo original; de manera que al decir que ambas novelas son innovadoras no podemos pensar que es debido a la elección de la temática. La inclusión del elemento contracultural, sin duda, establece la pauta inventiva de estas novelas. No obstante, la lectura contracultural requiere la confrontación con una tradición literaria que aborda el tema de la juventud: se trata de la tradición de la novela de formación o educación.

La clara importancia que tiene el tema juvenil en ambas novelas aunado a la presencia de otros elementos, motivaron inicialmente que este estudio relacionara tanto a *La tumba* como a *Gazapo* con la temática de la novela de formación. Se pensó, en un primer momento, que podría considerarse a las dos obras como un proyecto de renovación de dicho género literario que permitiría darle continuidad, integrando la perspectiva crítica vista en estas novelas, misma que reflejaría un nuevo modelo formativo.

Por otro lado, no se encontraron lecturas previas que dieran seguimiento a esta línea crítica. Aun cuando se ha mencionado suficientemente la presencia del tema juvenil en ambas novelas, no se le estudió tomando en cuenta la perspectiva de la novela de formación como género. Se ha notado la clara relación entre la obra de José Agustín con cierta literatura estadounidense, en particular con la novela *The Catcher in the Rye* de Jerome David Salinger²⁴; esta novela ha sido, a su vez, considerada como narrativa de formación. A pesar de la referencia cruzada con la novela de formación, por medio de la obra de Salinger, esta línea no ha sido plenamente desarrollada tomando en cuenta de manera exclusiva a *La tumba* y su particular uso de la juventud como tema.

²⁴ El mismo José Agustín ha relatado su gusto por la novela de Salinger en múltiples ocasiones.

Además del tema juvenil y en relación con él, se encontraron otros dos temas típicos de la narrativa formacional: la educación y la sexualidad. Adicionalmente, la lectura de otras narrativas de formación permite crear un criterio esquemático de personajes en contingencia con un mundo adulto o bien con la sociedad. *La tumba* y *Gazapo* presentan tanto la temática como el esquema observado en distintas novelas de formación.

No obstante, al comenzar el análisis del tema educativo y sexual en las dos novelas, se hizo claro que la manera de tratarlos no sólo era crítica sino que era una evidente puesta en crisis de ambos temas como instancias formativas. Si se pensara en dichos temas siendo tratados de manera crítica, podría quizá esperarse una propuesta alternativa a ellos, pero en *La tumba* y *Gazapo*, lo que se observa es un cisma que va más allá de cuestionar ambas instancias formativas conduciendo a la ficción hasta el punto en donde tanto la educación como la sexualidad como herramientas formativas, son tratados como dos elementos obsoletos para la formación de los personajes.

Conjuntamente a la presencia de cierta temática en la novela de formación, otra característica importante de este tipo de narrativa es la descripción de por lo menos un momento iniciático en la trayectoria del héroe, ligado en muchos casos con elementos rituales. En ciertas realidades antropológicas, estos momentos iniciáticos se vinculan con la iniciación ritual y tienen por función la transformación del iniciado a través de un rito que le hará perder su condición social anterior para ganar un nuevo papel en la comunidad²⁵; de igual manera sucede en la narrativa de formación. Aunado a la puesta en crisis de la temática usual en la novela de formación, ninguna de las dos obras estudiadas presenta momentos iniciáticos entendidos desde la perspectiva literaria ligada al ritual y/o a la transformación.

²⁵ Cfr: Victor Van Gennep, *Rites of passage*, Chicago, University of Chicago Press, 1960.

Es claro que la tradición de la narrativa de “formación” es esencial en ambas novelas. Sin embargo, la manera de tratar a muchos de sus elementos característicos es a través de una constante diatriba, en ocasiones de manera directa en el discurso de algún personaje pero también a través de la narración de acciones.

Decir que la idea de formación está en ataque continuo en ambas novelas genera la problemática a la que nos enfrentamos para este trabajo. Si tomamos en cuenta, también, los elementos contraculturales explícitos en ambas novelas, el enfoque de este estudio tuvo que reconsiderar la idea original de incluir a ambas obras dentro de la narrativa formacional. Tratándose de personajes jóvenes y habiendo reconocido elementos e incluso un esquema en ambas novelas que las relacionan con un corpus de obras conocidas como novelas de formación, surge la pregunta sobre el tipo de personajes que pueden crearse bajo un paradigma contracultural al ponerse en crisis el concepto de “formación”.

Puede pensarse que al poner en crisis a las dos posibilidades formativas (la educación y la sexualidad) los personajes no tienen medios para constituirse y quedan pendiendo en una especie de limbo de indeterminación. Existen elementos en las novelas que reiteran esta imposibilidad formativa (de acuerdo con la noción de “formación” que está en constante crítica) y es lícito decir que, según ciertos parámetros, los personajes, en efecto, no se forman. Al vincular estas novelas con la intención contracultural explícita, en lo que respecta al tema formativo es lógico esperar que se le impugne dentro de la ficción. De esta manera, la pregunta sobre la posible propuesta en las novelas de un proyecto de formación alternativo está fuera de lugar; en el supuesto de que algún proyecto pudiera extraerse de la lectura de cualquiera de las dos novelas, éstas dejarían de ser contraculturales.

En resumen, la puesta en crisis de los modelos formativos en las novelas, en conjunto con la carencia de un proyecto alternativo de formación dada la naturaleza contracultural de las mismas, hicieron necesario un nuevo cuestionamiento sobre si ambas obras debían o no ser tratadas como novelas de formación. Por otro lado, es clara la adhesión a la tradición formativa que, si bien está presente en las novelas sólo para ser impugnada, es de cualquier manera un motivo central en las dos novelas. Además, si negamos la posibilidad de formarse para los personajes principales tanto de *La tumba* como de *Gazapo* parecería que también estamos negando su identidad, como veremos.

Lo que resulta indubitable es que hace falta distinguir entre la *formación* de un personaje y su *identidad*. Si bien en las novelas que aquí estudiamos no hay una intención explícita de desarrollar un proyecto de formación distinto al que es puesto en crisis, y tampoco podemos aseverar que los personajes se “formen” bajo ningún parámetro, no por ello es lícito afirmar que los personajes no poseen identidad. Es claro que la consideración de ambas novelas como narrativa de formación es una aseveración limitada; resulta evidente que se requiere adherirlas a una discusión mucho más amplia y no exclusivamente literaria, me refiero a la problemática de la identidad.

La identidad de los personajes en estas novelas nos permite reconocerlos a través de la obra e incluso identificar ciertas características que les son “propias”. Estos elementos sirven como una especie de asideros en la novela que les proporcionan identidad. Sin embargo, la cuestión no es tan sencilla como asegurar que los personajes tienen identidad ya que para ello se edifica una novela, para que simultáneamente se construya dicha identidad. En este sentido, la relación con la novela de formación no es tan lejana como pudiera parecer. En el fondo, la identidad es un asunto que enmarca una problemática

inmensa sobre la situación contingente del hombre frente al mundo, situación que le presenta un problema al momento de definirse: el problema de la identidad.

Tanto la educación como la sexualidad han sido herramientas recurrentes utilizadas como recursos para enfrentar el problema de la identidad. Más allá de la literatura será necesario preguntarse más a fondo sobre el origen y las implicaciones de la identidad problematizada para vincular a las obras que aquí analizamos con una problemática real y actual. La literatura, como veremos, surge como un instrumento muy eficiente para la construcción de identidades a través de lo que Paul Ricoeur describe como la identidad narrativa.

Formarse implica cierta adhesión a un sistema pre-establecido, a cualquier modelo tradicional en el que el individuo deba iniciarse para formar parte de la comunidad que lo generó. Es así que al impugnar la idea de formación se cuestiona también a la tradición que la creó. La crítica de los dos temas, tanto el educativo como el sexual, en *La tumba* y en *Gazapo*, se dirige hacia el uso *tradicional* que se les ha conferido en México; es por ello que ambas novelas son un ejemplo de la narrativa de contracultura. Como tales, necesitan referencias concretas que, aunque ficcionalizadas, describan un momento determinado en la historia de este país.

Pero la crítica a la “formación” desde una perspectiva contracultural no sólo se entiende a través del conocimiento de la tradición formativa mexicana. La tradición impugnada en ambas obras es tanto histórica como literaria. Por un lado, va dirigida en contra de los proyectos formativos tradicionales, tanto para los jóvenes como para los escritores mexicanos. Por otro lado es una narrativa que genera personajes en igual conflicto con la realidad y, a su vez, cuestiona cierta narrativa mexicana un tanto más interesada en “formar” personajes a la manera tradicional.

El héroe en busca del héroe: identidad narrativa

En general, podemos asegurar que tanto *La tumba* como *Gazapo* son novelas con una estructura y temática paralelas a la tradición de la narrativa formacional. A pesar de que estas obras ponen en crisis la idea de formación es evidente que incluso para hacerlo es necesario considerar dicha tradición. Por otro lado, tal impugnación adscribe a las novelas en una problemática más extensa, la búsqueda de la identidad:

se escribió sobre la búsqueda de identidad, el descubrimiento del amor y del cuerpo, la brecha generacional y el conflicto individualidad-sociedad o política religión [...] La novela juvenil no sólo inició al país en la postmodernidad sino que procedió a definir el espíritu de los nuevos tiempos.²⁶

En la cita anterior, José Agustín refiere la importancia de la novela juvenil para el “inicio” del país en la postmodernidad; puede parecer una aseveración pretenciosa, pero sin importar si las novelas mencionadas en verdad ocasionaron o no el inicio de los nuevos tiempos, lo cierto es que esos nuevos tiempos formularon una manera distinta de pensar en un tema tan tocado como es “la identidad”. Por ello, nuestro trabajo se centra en la discusión sobre la problemática de la identidad. Más allá de la posibilidad de considerar tanto a *Gazapo* como a *La tumba* dentro de una línea de novelas de formación resulta de mayor relevancia, para el estudio de estas novelas, un análisis sobre la construcción de identidad en sus personajes principales.

²⁶ José Agustín Ramírez, “La onda que nunca existió”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año XXX, N. 59 obtenido el 21 de marzo de 2008, en: <http://www.dartmouth.edu/~rcell/rcell59/59pdf/59agustin1.pdf>

Para hablar de la constitución de identidad en los personajes de estas novelas fue primero necesaria una lectura de ellas bajo la óptica de la narrativa formacional. De esa manera se hizo evidente que los personajes no admiten ser guiados por sistema alguno y más bien actúan como su propia autoridad. Al mismo tiempo, dan cuenta de la insuficiencia de los recursos tradicionalmente empleados por la sociedad para enfrentar el problema de la identidad. Hablar de identidad al estudiar a Gabriel Guía y Menelao (personajes de *La tumba* y *Gazapo*, respectivamente) sólo fue posible una vez que se cerró la posibilidad formativa para ambos personajes. En este caso, fue necesario considerar a la idea de formación (planteada en las novelas) como obsoleta, para dar paso a la problemática de la constitución de la identidad.

Es en ese sentido que para este trabajo, se abordó el enfrentamiento contracultural a la problemática de identidad como una diatriba de la narrativa formacional, misma que puede verse como la crítica a la idea de “formación”. Para argumentar este planteamiento hace falta analizar los dos temas tomados de la narrativa de formación, educación y sexualidad, y confrontarlos con los elementos que los ponen en crisis.

Al hablar de educación, las novelas se enfrentan con una particular noción de “formación” que tiene que ver con la idea de adiestramiento. La formación que se pone en crisis es la manera tradicional de educar a los jóvenes hacia la adquisición de cierto status social o hacia la adhesión a cierto sistema hegemónico.

El tema sexual, por otro lado, está vinculado con el elemento iniciático presente en las novelas de formación. En el caso particular de las novelas aquí estudiadas tal elemento iniciático es también puesto en crisis ya que no está presente en ninguna de las dos. Esta carencia es, sin embargo, muy significativa ya que aleja a la sexualidad de su componente ritual y ofrece una salida alternativa a través del enfrentamiento de los personajes con otros

personajes y con su propia permanencia en el tiempo. De esta manera, resulta necesario analizar la relación entre la temporalidad y la sexualidad como motor creador de identidad.

En el primer capítulo de este estudio se presentará un análisis de lo que entendemos como la identidad problematizada y a su vez se dará cuenta de distintos medios o herramientas que se han utilizado socialmente para enfrentar la contingencia, una de ellas es la literatura. Igualmente expondremos la postura literaria que nos parece más viable para hablar de identidad en novelas como las que nos atañen según la noción de identidad narrativa descrita en *Sí mismo como otro*, de Paul Ricoeur.

El segundo capítulo está dedicado a describir el enfrentamiento con el primer tema formativo que encontramos en las novelas: la educación. Entendida en un sentido amplio, la educación tiene un efecto en nuestro análisis a través del enfrentamiento real de los autores como jóvenes o bien como escritores y, al mismo tiempo, en sus obras. La intención al describir el enfrentamiento con el tema educativo es, en primer lugar, dar cuenta de la manera en la cual las obras estudiadas han puesto en crisis la idea de educación y, en segundo lugar, mostrar la forma en la cual, a pesar de dicha crisis, en la narración se constituyen identidades a través de la contracultura.

El análisis en el tercer capítulo gira en torno al uso del tema sexual en las novelas ya que, al igual que la educación, se trata de un tema clave para la narrativa de formación. De la misma forma que en el segundo capítulo, en el tercero, se dará cuenta de la manera en la cual la idea de la sexualidad como elemento formativo es puesta en crisis. En las novelas, los ejemplos en los cuales se toca este tema expresan la pérdida del valor trascendental de la sexualidad como elemento formativo pero, dan pie igualmente, a la posibilidad de constituir la identidad de manera distinta: a través de una nueva manera de permanencia en el tiempo.

Para analizar la forma en la que se construye la identidad narrativa en ambas novelas, es necesario recurrir a la propuesta de Ricoeur. Para cada tema (tanto el de educación como el de sexualidad) se analizará en un primer momento, el proceso mediante el cual los personajes construyen su identidad a partir de las relaciones establecidas con otros personajes. Posteriormente se verá de qué forma el lector de ambas novelas logra comprender la identidad del personaje principal en cada caso, a partir de las expresiones de su temporalidad. Los términos de identidad “ipse” e identidad “idem” darán la pauta para el análisis de la construcción de identidad entre personajes y ante el lector.

La tumba y *Gazapo* son dos casos idóneos para el análisis de la problemática de la identidad en una época en la cual los modelos formativos comenzaron a ser puestos en crisis. A pesar de todos los cismas, los personajes de ambas novelas describen sus posibilidades y muestran una clara e indubitable identidad.

Capítulo 1.

La identidad como problema

Desde los primeros esbozos de este trabajo, se consideró al tema de la identidad como un problema. El cuestionamiento de esta afirmación fue posterior. De alguna manera, cualquiera que actualmente hable sobre identidad lo hará desde una perspectiva crítica, posiblemente heredada de las múltiples crisis del siglo XX que atentaron directamente contra la potestad del “yo”.

Resulta lícito, en este punto, preguntarse en qué momento comenzamos a considerar a la identidad como un problema. En principio, sería imposible ignorar la importancia del psicoanálisis en el proceso que nos ha llevado a problematizar la noción de identidad; la introducción del inconsciente conmocionó la visión occidental del “yo”. Por otra parte, la filosofía ha estudiado al tema como un problema por lo menos desde que se habló del *cogito* cartesiano. Sin embargo, la relevancia del asunto para la construcción de las sociedades así como la necesidad de abordarlo en la mayoría de las culturas, nos lleva a pensar en la posibilidad de que la identidad se hubiese visto como un problema incluso a partir de que el hombre tuvo consciencia de sí.

Al considerar la identidad como un problema surgen dos preguntas: la primera tiene que ver con la necesidad social de resolver el problema de la identidad y la segunda cuestión es determinar las condiciones bajo las cuales se puede pensar en una posible solución. La existencia de una gran diversidad de ritos iniciáticos da cuenta de la necesidad de construir la identidad.

1.1 Ritos de iniciación.

El rito es una respuesta al problema de identidad; más allá de la sola idea de tránsito o de “paso”, Arnold Van Gennep en *The Rites of Passage*, establece una serie de ritos necesarios para el desarrollo de la identidad. Este tipo de ritos describen un comienzo. Para quien los experimenta, los ritos iniciáticos marcan el principio de un nuevo estatuto social en el cual será diferenciado del resto. Victor Turner en *The Forest of Symbols* elaboró un modelo en el cual describe distintos tipos de ritual. De acuerdo con Turner, los ritos iniciáticos corresponden a los ritos de contingencia²⁷ y, dentro de esta categoría, a los ritos de “life-crisis”, crisis vital²⁸. Dentro de estos últimos, el autor reconoce distintos tipos de rito, como el del matrimonio, nacimiento, etc. dentro de los cuales está considerado el rito iniciático tanto para niños como para niñas. El punto cohesivo que define a los ritos de crisis vital es el cambio. La iniciación definida por Mircea Eliade también conlleva un cambio trascendental:

Por iniciación se entiende generalmente un conjunto de ritos y enseñanzas orales que tienen por finalidad la modificación radical de la condición religiosa y social del sujeto iniciado. Filosóficamente hablando, la iniciación equivale a una mutación ontológica del régimen existencial. Al final de las pruebas, el neófito se ha convertido realmente en otro. La iniciación conduce al

²⁷ Los ritos de contingencia responden a una crisis que puede ser tanto social como individual. La búsqueda de solución para una crisis individual puede quizá equipararse a la consideración de la misma como un problema.

²⁸ La otra subcategoría de los ritos de contingencia corresponde a los ritos de aflicción. Turner basó sus conclusiones en la observación de una comunidad africana (los Ndembu) para quienes el rito de aflicción es una especie de exorcismo.

novicio en la comunidad humana a la vez que en el mundo de los valores espirituales.²⁹

En “El terror a la historia”, Eliade establece una comparación entre lo que él llama “el hombre arcaico” (sujeto a explicaciones míticas y la creación de arquetipos) y el “hombre moderno” (quien, descrito por él, no es otra cosa que el hombre histórico). La principal diferencia que encuentra entre ambos es, precisamente, su manera de enfrentar el terror a la historia. El hombre arcaico, a través de sus procesos rituales establece una temporalidad cíclica que le permite un verdadero recomienzo. Bajo esta óptica, el rito iniciático era en verdad una transformación radical que convertía al individuo en “otro” completamente desligado de lo que hubiese sido con anterioridad.

El tránsito hacia la transformación en ese “otro” del que habla Eliade se encuentra bajo un contexto sacralizado, a través del rito. El iniciado adquiría una nueva condición social por medio de la revelación ritual. Dicha revelación era vista como un acontecimiento sagrado, dentro de un sistema que abolía al tiempo y a la vez lo regeneraba, como explica el propio Eliade:

El hombre de las civilizaciones arcaicas puede estar orgulloso de su modo de existencia, que le permite ser libre y crear. Es libre de no ser ya lo que fue, libre de anular su propia “historia” mediante la abolición periódica del tiempo y la regeneración colectiva.³⁰

Para Eliade, el “hombre moderno” es aquel que asume la historia y por tanto que vive en un tiempo continuo. El hombre moderno enfrenta el terror a la historia, de acuerdo con el autor, a través de la fe:

²⁹ Eliade, *Iniciaciones místicas*, Taurus. Barcelona, 1989, p.10

³⁰ Eliade, compilado en *Teoría, cultura y sociedad*, p. 112.

solamente presuponiendo la existencia de Dios, conquista, por un lado, la libertad (que le concede autonomía en un universo regido por leyes o, en otros términos, la “inauguración” de un modo de ser nuevo y único en el universo) y, por otro, la certeza de que las tragedias históricas tienen una significación transhistórica.³¹

Si llevamos la postura de Eliade al tema que nos interesa, el problema de identidad enfrentado ritualmente se resuelve con la abolición y regeneración del tiempo; permitiendo que un individuo se convierta en “otro” a través de cada nuevo ritual. Por otro lado, la identidad, entendida por el hombre moderno, emana de una concepción continua del tiempo en donde no es posible deshacerse de los acontecimientos pasados. La identidad en sociedades arcaicas constituía una revelación permanente, mientras que para el hombre moderno es una especie de proceso que inicia con el nacimiento y termina con la muerte.

1.2 La iniciación problematizada

Las posturas de Gennep y Turner nos llevan a preguntarnos si la identidad se *desarrolla* o se *adquiere*. ¿Cuál es el verbo que debemos adjudicarle a la identidad? La idea de contingencia observada por Turner resulta importante al hablar de identidad ya que podemos ligarla con la identidad como problema. En este sentido, las sociedades arcaicas recurren al rito como solución a dicha contingencia. La identidad, entonces, ¿se *resuelve*? Tal afirmación, sin embargo, conlleva un apriorismo: el hecho de que la solución exista fuera del individuo y éste deba hallarla. Lo mismo se aplica si se piensa que la identidad se *descubre*; ya que la idea de develarla supone su existencia previa. Es importante notar que tanto en el estudio etnológico de Gennep como en el análisis antropológico de Turner el

³¹ *Ídem*, p. 115.

proceso ritual iniciático es visto como un rito individual por lo cual no podríamos hablar de una identidad pre-existente.

Al hablar de la postura de Mircea Eliade, la identidad surge como una *revelación*, que acontece durante el proceso de iniciación. Por un lado, se asume la existencia de un elemento sagrado³², y por otro, la abolición y regeneración del tiempo (hecho que hace del individuo un ser enteramente “otro”). Dentro del contexto ritual, adjudicar el verbo “revelar” para hablar de identidad es perfectamente válido, sin embargo en sociedades desacralizadas, dicha revelación no puede llevarse a cabo. Así mismo, la idea del hombre moderno ligado a la historia, invalida la gestación de una identidad “nueva” por completo.

Si bien podemos hablar de ritos iniciáticos en sociedades desacralizadas (como el servicio militar) dado que se transita de una etapa a otra, tal cambio no conlleva la presencia subsecuente de la identidad. La eliminación del elemento sagrado en algunos procesos iniciáticos modernos, parece haber sido reemplazada por el adoctrinamiento con miras a establecer la identidad.

Por otro lado, la perspectiva historicista de la modernidad enfrenta al hombre con la disposición de su presencia en el tiempo. El paso del mito al *logos* sólo se explica a través de la historia, ya que como argumenta Gadamer en *Mito y razón*:

la razón sólo es en cuanto que es real e histórica [...] su autopoiesis está siempre referida a algo que no le pertenece a ella misma, sino que le acaece y, en esa medida, ella es sólo respuesta³³.

³² El término “revelación” se utiliza aquí de manera distinta a “descubrimiento” dado que una de las acepciones del primero, según la RAE, relaciona “revelación” con un elemento divino que en este estudio tratamos como el componente sagrado del rito.

³³ Gadamer, compilado en *Teoría, cultura y sociedad*, p. 95

En lo que a la identidad respecta, se le observa más claramente problematizada en la modernidad a raíz del cuestionamiento de una noción fundamental: la educación. Entendemos por educación la *transmisión* del conocimiento o de la información y la distinguimos de aprendizaje, un proceso más individual que puede definirse como la *adquisición* del conocimiento o de la información. La diferencia estriba en la participación pasiva del individuo al hablar de educación y activa en el caso del aprendizaje. El cuestionamiento a la educación se explica con las crisis sociales del s. XX en las cuales toda figura de autoridad era vista con sospecha; el problema con la educación era, por tanto, el agente transmisor (tanto el educador como el mismo material).

La brecha generacional que se estableció a mediados del s. XX complicó la identificación entre la juventud y el sistema simbólico y de valores que se les enseñaba; dicho sistema pertenecía a una realidad que ya no era propia para las nuevas generaciones. El problema de la identidad para la generación de mitad del siglo se tradujo, entonces, en la negación de recibir una idea del “yo” por parte de la generación anterior, asignada a educarlos.

El propósito fundamental que Gennep encuentra en los ritos iniciáticos (ya fueran bodas, funerales, etc.) estriba en permitir al individuo “pasar de una posición definida a otra que está igualmente bien definida”³⁴. En este sentido, se sobreentiende la inserción del individuo en un sistema, o código, previamente establecido. Aun cuando tales ritos iniciáticos resultaran en la aceptación de un estatuto pre-concebido, el elemento sagrado otorgaba al mismo tiempo la revelación de una identidad. La noción de iniciación privilegiada por Gennep en el estudio de los ritos dirige al individuo hacia el cumplimiento

³⁴ Van Gennep, *The rites of passage*, Chicago, The University of Chicago Press, 1969. p. 3, La traducción del inglés es mía.

de un papel específico dentro de su sociedad; por más lejana que nos pueda llegar a parecer dicha pretensión, la crisis social de mediados del siglo XX verifica también la existencia de muchos patrones que habrían de ser llenados por la generación incipiente; no obstante, tratándose de una sociedad desacralizada tales patrones no eran capaces de revelar la identidad.

Es necesario aclarar que dicha revelación de la identidad, incluida en los ritos iniciáticos sagrados, no siempre se realizaba. En *Emerging from the Chrysalis*, Bruce Lincoln analiza el proceso iniciático femenino a través de distintos ritos. Nos resulta relevante para este análisis el cuestionamiento que formula dicho autor acerca del agente asignado para el proceso de iniciación femenina. Cuando se trata de un agente masculino, Lincoln considera a las iniciadas como víctimas:

objetos pasivos que son reconstruidos de acuerdo con los gustos y deseos de gente muy distinta a ellas mismas. Bajo tales circunstancias, la iniciación se convierte en opresión.³⁵

Es posible establecer una analogía con la joven generación de mitad del siglo XX por dos aspectos: en primer lugar, estamos acostumbrados a asumir la falsa valoración que define a los “iniciados” como seres inferiores por incompletos. El punto que ilustra Lincoln se relaciona con la idea de la mujer como una eterna menor de edad, cuyo problema de identidad tenía una clara respuesta externa. La expresión juvenil que nos atañe reniega del mismo papel pasivo que se le impuso a la mujer y toma como suya la tarea de autoformación. En segundo lugar, la revelación de identidad es imposible en ambos casos

³⁵ Lincoln, *Emerging through the Cryssalis: Rituals of women's initiation*, Oxford University Press, 1991, p. 92. La traducción del inglés es mía.

debido a la discordancia entre novicio y agente de iniciación (un agente masculino en el primer caso y una generación desacorde respecto a la juventud).

El segundo punto que análoga la iniciación femenina con aquella esperada de la generación de mediados del siglo XX tiene implicaciones sobre la noción de educación que apuntamos antes. La carencia de revelación de identidad en ambos casos fue suplida por una intención de adoctrinamiento, como ya se dijo, en una labor educativa que requería de novicios pasivos. Para los jóvenes de mediados del siglo XX, la educación se convirtió en un elemento impuesto que culminó en el uso de métodos de opresión.

Históricamente, la respuesta al problema de identidad, como ya vimos, se hallaba en el rito. En una sociedad industrializada, desacralizada y en crisis (como muchas durante la década de 1960) para la cual la identidad era más claramente un problema, la respuesta fue una expresión juvenil en varios frentes nunca antes vista. Dicha expresión, aunque masiva e innovadora, sigue estando ligada a la experiencia ritual iniciática a través de un elemento cohesivo: la narración.

1.3 Formación y literatura

La narración, ya sea oral o escrita, ha sido un crisol del tiempo; lugar privilegiado para la creación de personajes experimentando la temporalidad³⁶. Al hablar de la iniciación ritual, se mencionó la abolición del tiempo a través de la repetición; similarmente, a través de la narración es posible dar cuenta de la experiencia del tiempo.

³⁶ Cfr. Jean Pouillon, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1993.

Bart Keunen en su ensayo “European Identity through a Triptych of Literary Heroes”³⁷ estudia la respuesta literaria a la identidad problematizada a través del análisis de tres tipos de héroes literarios en tres épocas occidentales distintas (el personaje épico, el representativo de la *Bidungsroman* y el personaje de la narrativa *avant-garde*).

El héroe de las narraciones épicas, de acuerdo con Keunen sigue un patrón escatológico que degrada la idea del futuro (del progreso) para favorecer un “pasado nacional absoluto”. En este sentido, como observa el autor, existe una correspondencia entre la identidad del personaje y aquella de la comunidad y viceversa. La narración del héroe épico es, pues, la afirmación de una especie de eterno presente proyectado hacia el pasado.

También en la época clásica surge un tipo de creación literaria hoy considerado como el género del idilio. En él, se alude a una composición poética-narrativa de índole pastoril en la cual el paisaje o entorno cobra un papel preponderante³⁸. Lo que aquí nos interesa de este género en particular es la noción de tiempo idílico que se inaugura al relacionar a la narración con el paisaje. Bart Keunen, en el mismo ensayo, analiza el tiempo idílico como sigue:

The conception of time in rural societies was of course determined by the work in the fields, by the rhythm of the periods of sowing, growing, harvesting, and resting. This collective concept of time was further reflected in the course of human life (namely birth-bloom-death in its most elementary form). As a result, growth

³⁷ Bart Keunen, “Rethinking European Identity through a Triptych of Literary Heroes”: *European Review* (2007), 15, 125-134 Cambridge University Press.

³⁸ También tratado como “silva” por algunos estudiosos, Crf. Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, 2ª. ed., México, Porrúa, 1988.

processes and the individual's development became the main focus³⁹.

Tal relación con el entorno cobra importancia nuevamente con la reelaboración que el romanticismo perpetró sobre la tradición del *folklore*. La enajenación post-industrial separa al individuo de una noción de identidad trascendental en pro de la generación de seres racionales y en contra de explicaciones míticas.⁴⁰ Quizá por esta razón, el romanticismo encontró necesaria la búsqueda de cierto trascendentalismo en el tiempo idílico tal como se presenta en la tradición del *folklore*. Para Keunen el tiempo idílico que se retoma durante el romanticismo explica la temporalidad reflejada en la literatura de aquella época:

Modern man and the writers of *Bildungsromane* see social identity as something evolving, as a continuing discovery and colonization of the future. Individual agency is likewise redefined; it becomes the most important instrument to make society and to create the future. The “novel of emergence” illustrates a world in which ‘man’s individual emergence is inseparably linked to historical emergence.’⁴¹

En efecto, los escritores de *Bildungsromane* son ejemplos privilegiados de la identidad problematizada llevada a la literatura. A la vez, dan muestra de un intento por integrar los elementos contradictorios de la incipiente modernidad con un fervor trascendental para crear la identidad de sus personajes.

³⁹ Keunen, *Op. cit.*, p. 30

⁴⁰ *Cfr.* Gadamer, *Mito y razón*: “la imagen científica del mundo se comprende a sí misma como la disolución de la imagen mítica del mundo”.

⁴¹ Keunen, *Op. cit.*, p. 33

La historia alemana ofrece claros indicios de un interés continuo e intenso por el tema de la formación: durante la Edad Media –con una visión mística sobre la formación – con la pretensión de acercarse a Dios en el camino de nuestra formación; por la defensa de la espontaneidad e independencia individual, encabezada por Erasmo de Rotterdam; por la invitación luterana que dicta “transformaos” en Wittenberg. Posteriormente, sobrevino el choque de la visión religiosa del mundo contra la visión humanista que ya da cuenta de una nueva época: centrada más en el sujeto y no tanto en la divinidad.

Las ideas de Rousseau llegaron a Alemania a finales del siglo XVIII. Para Rousseau, el hombre es inherentemente bueno, la bondad es nuestro estado natural, y la virtud se adquiere en cuanto más cerca se está de la actitud natural:

no es necesario hacer del hombre un filósofo antes de hacer de él un hombre. Sus deberes hacia sus semejantes no le son dictados únicamente por las tardías lecciones de la sabiduría, y mientras no resista a los íntimos impulsos de la conmiseración, nunca hará mal alguno a otro hombre, ni aun a cualquier ser sensible, salvo el legítimo caso en que, hallándose comprometida su propia conservación, se vea forzado a darse a sí mismo la preferencia.⁴²

En 1978, James Bernhardt Basedow un importante pedagogo alemán, publica su *Advertencia a los filántropos u hombres de posición acerca de las escuelas, estudios y su influencia en el bienestar público*, inspirado por el pensamiento de Rousseau. Difundió una idea de filantropía como acción encaminada al bienestar a través de la educación. Para él, tanto la Educación pública como la difusión del civismo debían estar orientadas hacia una

⁴² Rousseau , J.J. *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*. Recuperado en: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12140524229031506543435/p0000002.htm>

mejor convivencia social. Consideró que era la responsabilidad del Estado hacerse cargo de la educación y también fue precursor del laicismo.

En su texto *Pedagogía (Über Pedagogik, 1803)*, Kant toma las ideas de Rousseau a través de un manual sobre éste escrito por Basedow (*Das Elementalwerk*) y opina que:

El hombre debe desarrollar sus disposiciones para el bien; la Providencia no las ha puesto en él ya formadas; son meras disposiciones y sin la distinción de moralidad. El hombre debe hacerse a sí [...] educarse por sí mismo y, cuando malo, sacar de sí la moralidad.⁴³

Podemos observar cómo paulatinamente, las ideas de Rousseau permearon en la Alemania pre-romántica. Kant habla de la necesidad de educar la moral, sin embargo, la idea que se enfatiza es la de auto-formación. El periodo romántico en Alemania aporta una propuesta específica al tema de la educación a través de teóricos como Herder, Schleiermacher, W. von Humboldt, etc.

Lo que hoy conocemos como “la escuela romántica” de Alemania, propiamente, cuenta entre sus miembros a Friedrich Schlegel, Hölderlin, Schleiermacher y Novalis. Estos autores tomaron a Goethe como maestro y creador de la nueva corriente, aunque éste nunca se declaró romántico. De acuerdo con Frederick Beiser⁴⁴, la postura política-filosófica del grupo, al menos en su inicio (1797-1800), no establecía claramente su posición respecto de los liberales y conservadores en Alemania sino que intentaba liberar al individuo de cualquier extremo. La confianza en el individuo como principal gestor del cambio,

⁴³ Campos, “Kant y la Educación” recuperado de: http://www.filosofiadelaeducacion.cl/Joomla/index.php?option=com_content&task=category§ionid=4&id=41&Itemid=27

⁴⁴ Cfr. Beiser, Frederick C; *Enlightenment, Revolution, and Romanticism*, 1992

demuestra una de las principales características del sistema educativo propuesto por el romanticismo alemán. Sin embargo, como también apunta Beiser, mientras más perdían la esperanza en que la gente pudiera desarrollar una comunidad verdadera por su propio esfuerzo, más confiaban en los poderes cohesivos del Estado.

La Revolución Francesa abrió un panorama muy distinto para los románticos contemporáneos a ella. Se generó una nueva conciencia política que comenzó a transformar su esteticismo inicial hacia una propuesta mucho más comprometida y perceptiva hacia los distintos proyectos nacionales en gestación.

A pesar del interés mostrado por “la escuela romántica” hacia los ideales revolucionarios, poco a poco comenzaron a convencerse de que no se trataba precisamente del remedio a todos los males sociales tal y como lo había prometido. Al contrario de lo que podría pensarse, las críticas de los románticos en Alemania sobre la Revolución Francesa no estaban fundadas en las masacres en Francia subsecuentes a la revolución, ni siquiera en aquellas de 1794 “el año del terror”; lo que les molestaba era la nueva construcción del individuo que comenzaba a parecerles demasiado materialista y utilitaria. A partir de 1798 comenzaron a dirigir sus ataques hacia la modernidad misma, que empezaba a establecerse a través de Europa.

Alemania era aún un imperio y aunque los románticos estaban convencidos de la necesidad de transformarla en una República rechazaban por completo la posibilidad de una insurrección. De manera que la “escuela romántica” en Alemania se fue inclinando cada vez más hacia el polo conservador. Esta postura, sin embargo, no era del todo extraña en esos años, especialmente para los franceses quienes tenían muy claro que la revolución hasta el momento sólo había traído más desgracias. Como muchos conservadores, los románticos en Alemania también se hicieron moderados, políticamente hablando. Ante una

situación que exigía un cambio tan drástico, para la ideología romántica resultó más cómodo conciliar ideas de naturaleza opuesta. Estaban a favor de una República pero en contra del método que la instauró en Francia; su alternativa era una revolución gradual y natural, casi imperceptible por parte de la sociedad hacia una República pacífica sin tener que pasar por periodos de anarquía y lucha.

Si bien el proceso seguido por el romanticismo alemán es una narración del desencanto, tuvo en sus inicios unas sólidas bases conformadas por la idea de que se estaba gestando a un “hombre nuevo”. La propuesta educativa del romanticismo alemán es el reflejo de muchos de los ideales que después fueron perdiendo espacio frente a la decepción.

Herder es el primero en introducir el término de *Bildung* tal como lo entendemos hoy. Para él, el ritmo de formación proviene de la naturaleza y es igual para todos los seres⁴⁵; la diferencia que establece para el ser humano, sin embargo, marca la enorme importancia de su propuesta. Para Herder es el hombre quien toma a su cargo la tarea formativa, en otras palabras, se trata de una *auto-formación*.

En principio, la palabra “Bildung” se utilizó para emparentar lo corporal con lo espiritual⁴⁶ en un concepto mucho más integral respecto de la formación. Una traducción exacta es imposible; los diccionarios utilizan varios sinónimos para aproximarse: configuración, conformación, cultura, educación, enseñanza, erudición, formación, ilustración, producción, instrucción. Se enlistan aquí con el único fin de hacer notar la pertinencia del término para un proyecto con pretensiones holísticas.

⁴⁵ Salmerón, *La novela de formación y peripecia*, Madrid, A. Machado libros, 2002. p. 25

⁴⁶ Cfr. Salmerón, *ibid*, pp. 15, 16.

La naturaleza del proyecto educativo era de vital importancia para una sociedad como la alemana durante el s. XIX. El tema de la educación, bajo el concepto de *Bildung* (cuya mejor traducción es “formación”) interesa para este trabajo a partir de las reflexiones y propuestas del neohumanismo alemán:

El hombre ha de apropiarse de sí mismo para no verse determinado por influencias externas. El neohumanismo aspira a convertirse en teoría de la pura formación del hombre. Esta propuesta en principio emancipatoria esconde una profunda desconfianza respecto a procesos colectivos de liberación política en la Europa de las revoluciones. Esta desconfianza da lugar a una fe absoluta en la pedagogía⁴⁷.

La noción de formación, como podemos inferir, no se limitó a lo que actualmente reconocemos como “educación”. La doctrina y los procesos de enseñanza llevan implícita la transmisión de ideas y/o conocimiento, mientras que lo buscado por la corriente formativa neo-humanista era más una noción de *autoformación* que un adoctrinamiento predeterminado.

La “escuela romántica” se constituyó bajo la creencia de que el artista y, más específicamente, el poeta tenían la ineludible responsabilidad de educar y conducir a la sociedad hacia la creación de una comunidad ideal, con un sistema autoritario y paternalista a través de una especie de “rey sabio”. Los románticos alemanes no estaban del todo en desacuerdo con las ideas de la revolución pero sí con la plena confianza en que la razón sería suficiente para convencer a la sociedad en general de la conveniencia de los nuevos

⁴⁷ *Ídem*, p. 23

valores. Sin embargo, su alternativa no fue del todo práctica; para ellos, sólo a través del arte podría lograrse la estabilidad social necesaria para instaurar cualquier República.

Como puede verse, el “proyecto” ideado por los intelectuales románticos distaba mucho de las condiciones reales de su país. Su idea de comunidad orgánica en donde todos participan activamente del poder y en donde éste proviene del arte, es demasiado utópica como para ser tomada en serio. Todas estas ideas son elementos estéticos sobre los cuales no hay suficientes motivos para atribuir un sentido estrictamente político.

1.4 *Bildungsroman*

De acuerdo con Miguel Salmerón, en *La novela de formación y peripecia*, la *Bildungsroman* pertenece, en primer lugar, a una corriente que tiene como centro al personaje (y no al “suceder”, como él lo llama) y, por otro lado, se inserta en cierta estética finalista (en oposición al azar). Todo está planeado de tal forma que cada uno de los acontecimientos que experimenta el protagonista de la narración, suceden por una razón clara.

El finalismo al que alude Salmerón lleva implícita la idea de que la conclusión de la novela sólo debe darse una vez que el personaje ya está “formado”. De manera que, podemos inferir, siguiendo esta argumentación, que la *Bildungsroman* se estructura alrededor del final, teniendo presente, desde el inicio, que el protagonista es un proyecto que definitivamente habrá de cumplirse. Describir a la novela de formación como “finalista” en contraste con el azar, sin embargo, no equivale a decir que es determinista en el sentido del naturalismo.

Ahora bien, ¿de acuerdo a qué principios habrá de formarse el personaje? La respuesta a esta pregunta marca una clara brecha entre la *Bildungsroman* y las ideas positivistas sobre

la educación en la novela realista. Es precisamente el fatalismo, entendido como una situación que limita los alcances del individuo, lo que se intenta evitar. En palabras de Wilhelm Von Humboldt, “Es un esfuerzo vano pretender la representación total del ser de un hombre a partir de las circunstancias que en él repercuten”⁴⁸. Sin embargo, los personajes de la *Bildungsroman*, en el entendido de que deben formarse, se encuentran acotados por su natural disposición. En este sentido, es relevante vincular esta “natural disposición” a la que nos referimos con la idea de auto-formación de la que hemos venido hablando. Si bien la auto-formación se presenta como un proceso individual que no depende de factores externos, no niega la existencia de cierta inclinación natural o proclividades.

Veamos el ejemplo de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de Goethe. Para Schiller, Wilhelm “es el personaje más necesario pero el menos importante”⁴⁹ y, según señala Salmerón, lo primero que salta a la vista respecto del personaje es su pasividad⁵⁰. Sin embargo, se enfatiza su inconformidad aun cuando no se propone una reacción que cambie la situación del personaje. Wilhelm presenta un cuadro de emociones exacerbadas sin la clara intención de marcar una posición frente al mundo.

Las desventuras del joven Werther, también de Goethe, transforma la pasividad en acción fatal. Al comparar ambos personajes no encontramos una reacción positiva ante ningún estímulo dentro de la ficción. Werther nunca oculta su intención de suicidarse y la razón última que lo lleva a confirmar sus deseos de morir es el hecho de que Lotte ha sido quien le envía las pistolas: “Tú Lotte me ofreces el instrumento, ¡tú! De cuyas manos

⁴⁸ Humboldt (1904-1935), tomo II, p. 90

⁴⁹ Citado por Salmerón, *Op. cit.*, p. 108

⁵⁰ *ídem*

deseaba recibir la muerte y, ¡ay! ahora la recibo”.⁵¹ Werther necesitó de un acontecimiento externo para confirmar su suicidio, sin embargo, la inclinación por quitarse la vida lo acompañó siempre.

Como puede observarse, el proyecto educativo que delineó la idea de auto-formación tuvo su contraparte literaria en la *Bildungsroman*. El finalismo del que habla Salmerón no sólo surge como una estética en la novela de formación sino que encuentra explicación en el proyecto educativo de la época y, en particular en el concepto de auto-formación. El personaje está formado en potencia, con cierta disposición individual; se requiere, por lo tanto, de un proceso auto-formativo de parte del personaje para que éste alcance la cima de sus posibilidades: su final.

Sin embargo, la narración en la *Bildungsroman* no logra sortear la problemática de la identidad. Como concluye Keunen, pervivió el conflicto entre una búsqueda trascendental, a través del idilio interiorizado en el personaje, y la necesidad imperiosa de crear sujetos capaces de integrarse efectivamente a la sociedad. En otras palabras, el individuo debía reconocer su potencial trascendental y a la vez estar dispuesto a rechazarlo para favorecer el bienestar de la comunidad.

En una sociedad desacralizada, como vimos, la identidad no puede revelarse a través del ritual ya que la temporalidad moderna no concibe al individuo sino como un cúmulo de su historia. La narración pretende ser la clave para restituir al tiempo en el contexto de la trama⁵². La *Bildungsroman* respondió a la problemática del contexto que la produjo, sin embargo, la idea de vincular la identidad con una noción de ser social es muy mal recibida por los parámetros de mediados del siglo XX, por ejemplo. Hará falta retomar la historia

⁵¹ Goethe, *Las desventuras del joven Werther*, p. 178

⁵² Cfr. Ricoeur. *Tiempo y narración II*, México D.F. Siglo XXI, 2004

del problema desde la solución que dieron las sociedades arcaicas y evadiendo la trampa del adoctrinamiento.

1.5 Identidad narrativa

La iniciación ritual parte de una experiencia particular *en* el tiempo mediante la cual el hombre es capaz de integrarse a la temporalidad mítica. El tiempo mítico para Eliade, como lo expresa en *Lo sagrado y lo profano*, es: “una especie de eterno presente mítico que se reintegra periódicamente mediante el artificio de los ritos”⁵³. En ese sentido la repetición cíclica en el rito no es una mera evocación de los acontecimientos, es una re-actualización: una nueva vivencia. No basta con traer a cuento el ciclo; en el rito, se vuelve a experimentar para reiterarse y regenerarse.

Resulta de interés la distinción que expresa Eliade al respecto de la participación “creadora” entre el “hombre arcaico” y el “hombre moderno”. El primero participa de la creación en el plano cósmico, al imitar la cosmogonía creadora a través de sus procesos rituales. De tal suerte, la iniciación no era una mera invención social, sino que devenía del proceso ritual de repetición cíclica, lo que la hacía parte de una creación mayor y menos impuesta. Por el contrario, de acuerdo con Eliade, el hombre moderno sólo puede adjudicarse la creación de la historia y, como se dijo arriba, puede sentir que colabora con la creación sólo al buscar apoyo en la fe y en el Dios judeocristiano.⁵⁴

La religión, sin embargo, ha sido otra de las instituciones seriamente cuestionadas durante el siglo XX y, sin duda, uno de los principales puntos que polariza la situación de la juventud de mitad de siglo con respecto a la generación precedente. De manera que la

⁵³ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós 2007, p. 64

⁵⁴ “El terror a la historia”, compilado en *Teoría, cultura y sociedad*, pp. 113-115

concepción de la identidad, para la juventud de la que hablamos, no encontraría su vínculo con el proceso creador ni a través del proceso ritual ni por medio de la convención religiosa. Como se discutió arriba, tampoco fue posible delegar la construcción de la identidad a la doctrina educativa dada su intención homogeneizante y opresiva.

Las culturas rituales veían su identidad en concordancia con el mundo. La idea de “ser” se relacionaba inequívocamente con una idea de totalidad y de completud expresada en la circularidad de los ritos iniciáticos. La unidad mítica se resquebraja una vez que el hombre moderno realiza la separación entre “uno” y lo “otro”. Más aún, la modernidad abre una brecha enorme entre hombre y naturaleza ubicando a ésta última a nuestro servicio y poniéndola del lado de lo “otro” como algo ajeno que no forma parte de nuestra identidad. Al respecto, T. Adorno y M. Horkheimer en “el concepto de la Ilustración” opinan que:

Lo que los hombres quieren aprender de la naturaleza es servirse de ella para dominarla por completo [...] No debe existir ningún misterio, pero tampoco el deseo de su revelación[...] Lo que no se doblega al criterio del cálculo y la utilidad es sospechoso para la Ilustración [...] Los hombres pagan el acrecentamiento de su poder con la alienación de aquello sobre lo cual lo ejercen.⁵⁵

La sentencia al final de la cita anterior tiene graves implicaciones sobre el tema que aquí nos ocupa. Dicha alienación respecto al objeto de nuestro aparente dominio se expresa bajo una problemática de temporalidad. Tal como apuntamos, la temporalidad en las culturas rituales era una y misma cosa con el mundo; ahora bien, el hombre histórico, moderno y racional concibe al tiempo como una línea continua del actuar humano. Es por ello que la identidad nunca ha estado mayormente problematizada que en el cenit de la

⁵⁵ “El concepto de ilustración” compilado en *Teoría, cultura y sociedad*, pp. 38, 39, 42.

modernidad. El hombre “arcaico” como le llama Mircea Eliade, comprendía bien que su ser estaba sujeto a una temporalidad que le trascendía y era conducido al ritual por medio de un cierto deseo de revelación que según Adorno y Horkheimer le fue negado al hombre ilustrado.

Bajo tales circunstancias desfavorables se presenta, sin embargo, una posibilidad que, aunque indirecta, permite la generación de identidades a través de la recuperación de la temporalidad y de la revelación. ¿Cómo lograr mediar entre una visión historicista del tiempo y una temporalidad interior? Paul Ricoeur propone una mediación narrativa:

El relato es la dimensión lingüística que proporcionamos a la dimensión temporal de la vida. Aunque es complicado hablar directamente de la historia de una vida, podemos hablar de ella indirectamente gracias a la poética del relato. La historia de la vida se convierte en una historia contada.⁵⁶

Una de las aporías principales que distingue Ricoeur es la de lograr compaginar la noción de núcleo inmutable, implicada en la idea de identidad, con los cambios que constantemente atentan contra ella. La coexistencia de algo permanente con algo cambiante no es problemática, sin embargo, en la experiencia real. No obstante, para lograr “ponerla frente a nosotros” como una realidad inteligible, se requiere de una mediación.

En *Tiempo y narración*, Ricoeur hace de la trama una invención que surge de una síntesis entre lo homogéneo y lo heterogéneo. *La metáfora viva*, igualmente realiza el trabajo de lo semejante y lo discordante para establecer una novedad semántica. Finalmente, en *Sí mismo como otro*, el autor propone la noción de identidad narrativa como un “punto medio” que intervenga entre dos órdenes correlativos del sí: la identidad *ipse* (del

⁵⁶ Paul Ricoeur, *Historia y narratividad*, p. 216

sí) y la identidad *ídem* (del mismo).⁵⁷ Dichos órdenes se expresan por medio de dos modelos de permanencia en el tiempo: El carácter⁵⁸ y la fidelidad a la palabra dada (la promesa).

El carácter conjuga tanto la *Id. ipse* como la *idem*. Los rasgos mediante los cuales nos reconocemos como *uno* surgen de la costumbre. Dicha costumbre confiere una historia al carácter, misma que tiende a sedimentarse y a abolir cualquier innovación o cambio precedente. Es así como la identidad *idem* (al reconocernos como lo *mismo*) recubre a la identidad *ipse* (al ser enunciado sólo en cuanto se reconoce como lo *mismo*).

El carácter expresa la dialéctica entre la innovación y la sedimentación. El carácter tiene una historia contraída que puede ser vuelta a desplegar por la narración. En ese sentido la experiencia narrativa nos devuelve la temporalidad ya sedimentada.

Por otro lado, la fidelidad a la palabra dada (la promesa) expresa un mantenimiento en sí que parece negar el cambio en el tiempo. Es, según Ricoeur, un modelo de permanencia en el tiempo diametralmente opuesto al del carácter ya que aquí ipseidad y mismidad (*idem*) dejan de coincidir: “aunque cambie mi deseo, aunque yo cambie de opinión, de inclinación, ‘me mantendré’”⁵⁹

Entre la permanencia del carácter (que admite cambios) y el mantenimiento del sí (que expresa cierta negación al cambio), cobra relevancia la mediación de la identidad narrativa como ese “punto medio” que conjuga lo estable con lo mutable.

⁵⁷ Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, estudios V y VI

⁵⁸ “el carácter diría yo hoy, designa el conjunto de disposiciones duraderas en las que reconocemos a una persona”, Ricoeur, *Sí mismo como otro*, p. 116

⁵⁹ *Ibid*, p. 119

1.6 Identidad narrativa y literatura

Según observa Mircea Eliade, desde la Edad Media, la condena a las culturas profanas hizo desaparecer los ritos iniciáticos; no obstante, tal fue la necesidad de relacionarse con una realidad ritual que el hombre medieval los transformó en motivos literarios; las novelas arturianas constituyen, para Eliade, un claro ejemplo de lo anterior.⁶⁰

Volviendo a un tema ya tocado para confrontarlo con las ideas de identidad narrativa recién expuestas: la literatura ha tomado como estandarte la construcción de personajes como análoga a la construcción de identidades en la *Bildungsroman* o novela de formación. Al hablar sobre éste género, Ricoeur apunta que:

la transformación del personaje es el tema principal del relato, y la relación entre la trama y el personaje parece invertirse: de forma inversa al modelo aristotélico, la trama se pone al servicio del devenir del personaje. La identidad de este último se pone, entonces, verdaderamente a prueba [...] la identidad narrativa del personaje se encuentra sometida a un número ilimitado de variaciones imaginativas⁶¹

La idea de una identidad que se pone en riesgo una y otra vez ante nuestros ojos a lo largo del relato obliga al lector a producir interpretaciones. El número ilimitado de variaciones imaginativas de las que habla Ricoeur no se encuentra inmerso en el relato sino que está en la imaginación de quien lee. De tal suerte puede establecerse una fuerte relación entre el proceso constructor de personajes en la mente del lector y la interpretación que éste realiza sobre sí mismo. La imaginación creadora parece ser un elemento rector en la obra de

⁶⁰ Mircea Eliade, *Iniciaciones místicas*, Barcelona, Taurus, 1989, p. 208

⁶¹ Paul Ricoeur, *Historia y narratividad*, p. 222

Ricoeur que recuerda siempre la presencia activa de quien lee un relato construido por este mismo lector y que, al hacerlo, le devuelve una interpretación de sí mismo.

La problematización de la identidad a partir de la modernidad podrá quizás encontrar una solución a través de la mediación narrativa. Sin embargo, encontramos particularmente interesante el relacionar la noción de Identidad narrativa con una literatura que cuestiona la idea fundamental de que es posible crear personajes. Al hacerlo, surgen implicaciones importantes ya que es imposible relacionar la narrativa de mediados del siglo XX con el contexto social y político del momento.

Si aceptamos que desde la Edad Media, al menos, el hombre se ha visto en la necesidad de transformar los ritos iniciáticos en motivos literarios y consideramos el referente obligado de la *Bildungsroman*, debemos admitir que cada época recurre a la literatura para suplir dicha carencia. No podemos decir menos del siglo XX, sin embargo, debemos asumir el paradigma en toda su complejidad y estudiar esta narrativa desde su realidad específica.

Capítulo 2

Formación e identidad

La combinación entre una literatura escrita por jóvenes y una situación de crisis social, en la que los valores estaban siendo cuestionados, produjo temáticas literarias particularmente concentradas en la relación problemática del joven frente al sistema formativo. El caso específico de la literatura de “La onda” es notable en este sentido. Retomando la problemática de identidad como se expuso en el capítulo primero, veremos que las novelas que aquí nos competen elaboran una propuesta narrativa para construir personajes que afrontan el problema de la identidad a través de un cuestionamiento de la idea de formación.

En la literatura de “La onda”, podemos encontrar sin duda la intención de subrayar el impacto juvenil de la época. Ligado a esto, destacamos un elemento crucial en su propuesta, particularmente en las dos novelas aquí estudiadas, que hace posible pensar en la manera en la cual, literariamente, se enfrenta el problema de la identidad: la contracultura.

En este capítulo se confrontarán los elementos que posibilitaron la contracultura en el México de la segunda mitad del siglo XX, con el paradigma que representa tanto la novela de Gustavo Sainz como la de José Agustín. Es de capital interés para los propósitos de este trabajo, estudiar particularmente el fenómeno contracultural que se generó a partir de la postura crítica y denostativa a la idea de “formación”.

Como hemos visto, la constitución de la identidad ha sido una tarea que ocupa históricamente a la comunidad entera. El problema de la identidad, mencionado en el capítulo previo, ha encontrado una respuesta social incluso en comunidades arcaicas. La sociedad moderna occidental también buscó darle solución de manera tal que el individuo

fuese capaz de integrarse efectivamente en la comunidad. Históricamente, la identidad ha sido enfrentada como un problema sobre el cual la sociedad debe intervenir; sin embargo, la crisis de la modernidad parece poner en duda tal colaboración. ¿Es posible hablar de construcción de identidad si ya no se reconoce a instancia alguna para encargarse del problema? En otras palabras, ¿es lícito creer que se puede enfrentar el problema de la identidad en un contexto contracultural?

En relación a la identidad como problema, la literatura occidental encontró una herramienta de confrontación en la narrativa formacional. Concretamente, como ya se dijo, en el fenómeno de la *Bildungsroman* pero no de manera exclusiva. La modernidad también utilizó la novela para construir personajes y llevarlos a término, constituirlos como seres completos; esta concretización del individuo no es, por tanto, una característica definitiva para la novela de formación. Considerar al sujeto en “formación” hace toda la diferencia y dirige nuestra atención a la idea de “proceso” misma que, para Lukacs es esencial al hablar de novela: “Así, en tanto que la característica esencial de otros géneros literarios es descansar en una forma acabada, la novela aparece como algo que deviene, como un proceso”⁶² y más adelante precisa que:

La forma biográfica significa para la novela la victoria sobre la mala infinitud. Por una parte, las dimensiones del mundo se reducen a las que pueden asumir las vivencias del héroe y la suma de éstas es organizada por la orientación que tome la marcha del héroe hacia el sentido de su vida, que es el conocimiento de sí⁶³

⁶² Lukacs. “la forma interior de la novela” en *Teoría, cultura y sociedad*, p. 146

⁶³ *Ídem*, p. 153

“Mundo contingente” e “individuo problematizado” son dos ideas centrales en la concepción de la novela de acuerdo con Lukacs. Ambas responden a una cierta falta de armonía entre el sujeto y el mundo, entre el “yo” y lo “otro”, discordancia fundamental para la problemática de la identidad a partir de la modernidad.

La literatura occidental del siglo XX comienza a reflejar la importancia que se da a la educación al crear personajes que, invariablemente, se “forman” de acuerdo a alguna doctrina. El aprendizaje debía, entonces, conducir al individuo a eliminar la discordancia entre el “yo” y el “otro” por medio de la razón –una fundación de importancia para la controversia y crítica hacia la modernidad. . En *Crítica de la modernidad*, Alain Touraine se refiere al proyecto educativo moderno como sigue:

La educación del individuo debe ser una disciplina que lo libere de la visión estrecha, irracional, que le imponen sus propias pasiones y su familia, y lo abra al conocimiento racional y a la participación en una sociedad que organiza la razón. La escuela debe ser un lugar de ruptura respecto del medio de origen y un lugar de apertura al progreso por obra del conocimiento y de la participación en una sociedad fundada en principios racionales.⁶⁴

La literatura de mediados del siglo XX se mostró en franca confrontación con la idea de la razón como directriz formativa. También los autores de “La onda”, adquieren una postura crítica frente a un modelo educativo como el descrito por Touraine, no sólo a través de sus obras sino en su desarrollo como jóvenes creadores. Este grupo manifestó una propuesta contracultural tanto en su realidad concreta como en sus obras literarias. Establecer una relación entre el contexto socio-histórico de los autores y su obra no es en

⁶⁴ Touraine en *Teoría, cultura y sociedad*, p. 76

absoluto ocioso si se considera su propia propuesta literaria: textos sobre jóvenes escritos por jóvenes.

Los jóvenes autores, pues, vincularon su literatura con su contexto; un tejido urbano y caótico representado en una literatura en la que cualquier autoridad y tabú se banaliza. Como generación de autores, se erigieron quebrantando la tradición. Así mismo, algunas de estas obras, buscan como uno de sus objetivos principales, destruir tradiciones. Por otro lado, la lectura de las dos novelas aquí estudiadas como narrativa contracultural implica el reconocimiento de ciertas instituciones o de autoridades en el texto que, ya sean ignoradas o reforzadas por los personajes, están presentes como un eje frente al cual se puede reaccionar contraculturalmente. Dichas instituciones o autoridades se corresponden con la realidad concreta de los autores.

Considerando lo anterior, es necesario referir dos ejes de contracultura en “La onda”: el primero tendrá que ver con la postura de José Agustín y Gustavo Sainz como parte de una generación contracultural y, el segundo lo despliegan las dos novelas aquí estudiadas en su particular propuesta de ruptura con la tradición. Conocer el contexto, en este caso, no es indispensable para la lectura de las obras; sin embargo es un antecedente que ayuda a plantear una lectura orientada a establecer una postura frente al problema de la identidad. Por el lado literario, se observa una temática dentro de las novelas en la cual la instancia educativa se cuestiona y es considerada críticamente al momento de enfrentar el problema de la identidad. Por otro lado, se desarrolla un cuestionamiento que es paralelo a la postura literaria pero corresponde a la situación concreta de los autores; es así que deberán considerarse también a los autores como jóvenes de la segunda mitad del siglo XX y, además, en su particular condición de jóvenes creadores.

2.1 El factor contracultural.

El panorama mundial en la década de 1960 demuestra el enfrentamiento desde la juventud hacia la hegemonía instalada en los valores de la modernidad. El contra-discurso se dirigió hacia la generación inmediata anterior y en oposición a las expectativas sociales impuestas hasta entonces. Lo anterior podría verse como una beligerancia cíclica al tomar en cuenta el proceder histórico mediante el cual se instaura una nueva estética, estilo o régimen; sin embargo, el movimiento juvenil de esa época, desperdigado en las principales capitales del mundo, indicaba algo más que la simple tendencia parricida que históricamente ha sido necesaria para relevar a la generación anterior e instaurar una potestad nueva.

El encadenamiento de momentos históricos desde finales del siglo XIX, se había dado desde los lineamientos que fueron el sustento de la modernidad, centrada en el historicismo y en la fe en ideologías determinadas. A raíz de una serie de momentos históricos críticos (como la Segunda Guerra Mundial, la revolución cubana, el auge del feminismo, la revolución sexual, la guerra de Vietnam, etc.) se comienza a desarticular el paradigma de la modernidad.

El movimiento de contracultura se dio en varios ejes de oposición al *stablishment* rompiendo, entre otras cosas, con la noción de cultura oficial de élite para proclamar una más popular y urbana. Para el caso particular que aquí estudiamos, encontramos la manifestación de este enfrentamiento en la reacción que generó *Onda y escritura en México*, de Margo Glanz, en cuya introducción se “bautiza” a la generación de “La onda”, como ya se mencionó. La antología provocó que, posteriormente en *La contracultura en México*, José Agustín diera cuenta de su queja al ver en lo escrito por Glanz una tendencia por hacer la distinción entre dos literaturas:

Glanz dividió el mapa de la literatura mexicana en dos grandes categorías irreconciliables: “La onda” y la escritura. Esta última era la buena, la decente, la culta, la artística, la que había que escribir, alentar y premiar; la onda era lo grosero, vulgar, la inconciencia de lo que se hacía, lo fugaz y perecedero, jóvenes, drogas, sexo y rocanrol. Con semejante reductivismo la doctora Glanz mandó a la onda al museo de los horrores y propició que el Establishment cultural condenara, satanizara y saboteara esa literatura. (Agustín, 96).

Así mismo, en palabras de Gustavo Sainz, la literatura en el México de esos años estaba determinada por dos ejes:

Sí, en México era muy complicado escribir cuando yo quise emerger al mundo de las letras. Era complicado porque la crítica, bastante ciega en ese momento, evaluaba la literatura mexicana como dividida en dos corrientes principales, arbitrarias: una realista, representada por Rulfo, que no es realista; y otra fantástica, representada por Arreola, que no es privativamente fantástico. Entonces tú tenías que escribir o en una o en otra, o por lo menos, yo, adolescente, me sentía presionado a escribir dentro de una o de otra.⁶⁵

Si bien es cierto que la literatura de “La onda” continúa siendo vista con sospecha, es indudable que la supuesta mala fama de la que se queja José Agustín, sobre ser

⁶⁵ Gustavo Sainz entrevistado por Martha Paley-Francescato. *Hispanamérica*, año 4 número 14, 1976, pp. 63-81.

considerada como una especie de “para-literatura” ciertamente contribuyó, entre otras cosas, a marcarla como literatura de contracultura. Tal “división del mapa” literario en México favoreció en gran medida la popularidad de autores de la generación de José Agustín. Para Glanz, la principal innovación se encontraba tanto en el lenguaje como en la temática juvenil; así, en 1971 opina que:

Con Gustavo Sainz y José Agustín, el joven de la ciudad y el de la clase media cobra carta de ciudadanía en la literatura mexicana, al trasladar el lenguaje desenfadado de otros jóvenes del mundo a la jerga citadina, alburera del adolescente; al imprimirle un ritmo de música pop al idioma; al darle un nuevo sentido al humor –que puede provenir de la revista *Mad* o del cine o la literatura norteamericana–; al dinamizar su travesía por ese mundo antes instalado en lo que Rosario Castellanos define a la novela como un instrumento útil para captar nuestra realidad y para expresarla.⁶⁶

La dicotomía que se infiere del texto de Glanz es de enormes implicaciones tanto para la consideración generacional como para la concepción de personajes de ruptura. Las novelas que se analizan en este trabajo dan cuenta de un consciente distanciamiento respecto a la figura del intelectual; así mismo, revelan hacer uso de elementos contraculturales para establecer una novelística generacional.

⁶⁶ Citado por Abraham G. Martínez en su entrevista a José Agustín Ramírez, “La historia de un irreverente con causa” en *El universo de el Búho*, Año 6, No. 72, pp. 24-31

2.1.1 Identidad generacional

Las generaciones construyen su identidad con base en la diferenciación respecto a lo anterior, en otras palabras, aludiendo a lo “otro” y constituyéndose *ideológicamente* como un grupo homogéneo. Para un grupo coyuntural de cualquier tipo, diferenciarse es sinónimo de definirse. Al constituirse en el recurso de la oposición y/o comparación, las generaciones también apelaron a una instancia externa. Ya sea concreta (la generación inmediata anterior) o bien abstracta (el acervo de la tradición que les es propio).

La modernidad funciona a través de una temporalidad lineal y de cierta periodización, que supone la noción de progreso⁶⁷. El camino del racionalismo desprende un individuo perfectible cuyo desarrollo es visto como un “avance” hacia cierto ideal. La visión historicista de la modernidad permite una planeación a largo plazo. El pasado es el punto de inicio desde donde el sujeto se constituye como entidad histórica, como actor social. La idea moderna de progreso es optimista respecto al paso del tiempo y confía en la “finitud” de todos los proyectos: la formación humana, como uno de estos proyectos, debe igualmente completarse en la plena constitución del sujeto.

En este contexto, es lógico que la noción de “mentor” se arraigara profundamente durante la modernidad en toda la cultura occidental. Aquel que “adiestra” tiene por finalidad la integración del “adiestrado” en un sistema. El modelo formativo de la modernidad se vino en picada a raíz de la crisis de los valores sociales experimentada por toda una generación a fines de la década de 1950 y principios de la siguiente. La nueva generación requirió de nuevos mentores:

Resultó que la realidad social de aquellos años hizo necesario reformular la cuestión acerca de la relación entre el individuo y la

⁶⁷ Cfr. Touraine, Alain, *Crítica de la modernidad*, México, FCE:1994

sociedad [...] Las fórmulas que se encontraban [...] provenían de las teorías más diversas: del movimiento sociológico y literario de los Beats, de la filosofía anarquista y existencialista, de los escritos de Che Guevara, de Gandhi, de Marcuse, de Marx y de Mao, etc.⁶⁸

El lenguaje de “La onda” así como su temática juvenil —las características citadas por Glanz— son, sin duda, elementos sin precedentes en la literatura mexicana, sin embargo, habría que añadir la particular noción de contracultura en la narrativa de Sainz y Agustín. Como autores propios de su época, su intención primordial no parece ser la de “innovar” en el sentido de agregar algo a un esquema previo sino la de “eliminar” tal precedente, como se conocía hasta entonces. Partiendo de la tradición generacional y de contracultura, José Agustín y Gustavo Sainz forman parte de una generación sin descendencia; generación que comenzó a vivir en un presente perpetuo, en el sentido de que no se produjo un grupo que partiera de sus enseñanzas para renovarlas y crear otras. Esta carencia de vínculo, ha culminado por romper con el esquema cíclico de mentor-discípulo mismo que nutría la gestación de generaciones.

La ruptura con la tradición generacional que llevaron a cabo los autores de “La onda” tuvo también su contraparte en el contexto juvenil de los autores. Como se dijo arriba, el enfrentamiento con la instancia “formativa” de los autores concretos se da tanto en su contexto de creadores como en su entorno como jóvenes. Dicha pugna juvenil será pues, igualmente analizada a continuación a través de las figuras de autoridad.

⁶⁸ Inke Gunia, *¿Cuál es la onda?*, p. 114

2.1.2 Nuevas autoridades

En México, la protesta masiva de los jóvenes llevaba la marca de una resistencia frente a la represión. Se abrió una enorme brecha generacional que, hasta cierto punto, logró aislar a los jóvenes, distanciarlos del resto de los sectores sociales y alejarlos de la tradición imperante, como apunta Gunia:

Esta crisis se revelaba en el paulatino distanciamiento –en primer lugar, por parte de la juventud de las clases en cuestión- de los principios y valores que hasta entonces habían guiado de manera incontestada su educación y formación.⁶⁹

La reacción contracultural, como apuntamos arriba, se define por un rechazo a las instituciones: la religión, la familia y, por supuesto, la educación. El Estado pretendía continuar su habitual función paternalista; sin embargo, las nuevas generaciones se guiaban por sus propias autoridades. Es notable el contraste entre los proyectos gubernamentales y la reacción juvenil durante esa época.

Bajo la administración presidencial de Ávila Camacho, Miguel Alemán y Ruiz Cortines logró arraigarse el proyecto educativo de Unidad Nacional, que contempla los años entre 1940 y 1958. Durante la administración de Ávila Camacho, se llamó a Jaime Torres Bodet (1902-1974) para dirigir la Secretaría de Educación Pública en su primera gestión (repitió a principios de los 60s). Fue seguidor de las ideas vasconcelistas y también estuvo a cargo de la reforma al artículo tercero en el 1946, suplantando la educación socialista por:

los principios de educación humanista integral, laica, nacionalista y democrática, orientada hacia el respeto a la dignidad de la persona humana, la supresión de las distinciones y privilegios, la

⁶⁹ Inke Gunia, *¿Cuál es la onda?* p. 102.

integración familiar, la independencia política y la solidaridad internacional.⁷⁰

Mientras que el Estado se preocupaba por arraigar una particular idea de nación y por construir una identidad unificada, el país recibía la fuerte influencia de la cultura estadounidense. Comenzaron a llegar las grandes empresas y cadenas de tiendas que promovían el ideal del sueño americano. Desde la música, la forma de vestir y hasta la forma de hablar, la *norteamericanización* cultural fue patente. En palabras de Parménides García Saldaña:

No es gratuito que la ciudad de México adopte la fachada de Los Ángeles, pues el Nuevo México es una ciudad que fue planeada y construida de acuerdo al Sueño Norteamericano⁷¹

El proyecto educativo de unidad nacional no tomó en cuenta este factor que, sin duda cambiaría la forma en la que los jóvenes pensaban la idea de formación. Para un Estado autoritario que diseña proyectos educativos bajo la consigna de mantener el control sobre ellos, cualquier influencia exterior sería recibida como una amenaza. La respuesta fue visiblemente represiva.

De pronto, toda una generación de jóvenes se enfrenta con una nueva forma de vida y, sobre todo, con nuevas figuras que los representan. Pedro Infante fue reemplazado por Frank Sinatra; las faldas por los pantalones; los pequeños comercios por las grandes tiendas, etc. Este enfrentamiento está ilustrado magistralmente en la pequeña novela de José Emilio Pacheco, *Las batallas en el desierto*, en donde también se ejemplifica un modelo familiar represivo.

⁷⁰ Olivera, M. "Evolución histórica de la educación básica a través de los proyectos nacionales 1921-1999"

⁷¹ Citado en *¿Cuál es la Onda?* p. 105

Durante la década de los sesenta el sistema de educación pública en México vivió una de sus mayores crisis, quedando claramente expresada en la protesta estudiantil de 1968. Al mismo tiempo, la gradual influencia norteamericana se manifestó con gran ímpetu sobre la educación (escolar y extra-escolar) de cierta sección de la sociedad en México. Aunado a esto, el sistema educativo hubo de enfrentar la problemática de una población en crecimiento desmedido, hecho que generó una demanda masificada de educación.

La juventud estaba en una condición desarraigada respecto al resto de la sociedad; sus valores eran distintos, su manera de hablar no era compartida y los personajes que admiraban eran frecuentemente extranjeros. Tanto el sistema de educación pública como aquellos programas privados aún ligados al clero fueron vistos como represivos por una generación abierta al cambio y consciente de los movimientos juveniles en distintos puntos del mundo; la generación juvenil en el México de la segunda mitad del siglo XX dejó claro que no respetarían a las autoridades destinadas a “formarlos”.

2.2 La reacción al proyecto formativo en *La Tumba y Gazapo*.

No está en duda el hecho de que “La onda” pueda ser considerada como una generación; hay suficientes elementos cohesivos entre ellos y entre sus obras. Destaca, sin embargo, su posición contracultural respecto al usual mecanismo que encadena generaciones. La gran brecha entre la generación juvenil (a la que, a su vez, pertenece “La onda”) respecto de la generación precedente tiene como consecuencia la experimentación con modelos de expresión distintos. Al distanciarse de la generación anterior, la juventud de mediados de los sesenta también establece una postura crítica al modelo destinado a “formarlos”, es decir, el proyecto educativo.

La literatura de “La onda” enarbola la consigna de, por lo menos, dejar clara esa distancia con las generaciones precedentes: tanto literarias como sociales. De manera particular, *La tumba* y *Gazapo* presentan temáticas que cuestionan al proyecto educativo incluso de manera indirecta. Al tratarse de personajes jóvenes, el tema “formativo” está presente en todo lo que se narra sobre ellos, es parte de su cosmogonía; sin embargo, la propuesta de ambas novelas también está dirigida a la crítica al proyecto educativo.

Si bien hemos tomado en cuenta a *La tumba* y a *Gazapo* como parte de una misma problemática, cada obra desarrolla una perspectiva distinta respecto al tema que aquí nos atañe: la educación y, más concretamente, la formación. Sin embargo, es posible encontrar en ambas indicios claros sobre una postura crítica e incluso de negación a la idea de formarse de acuerdo a cierto proyecto; una postura generacional que, sin duda, encontró en estas novelas una manera no sólo de difundirla, también de darle una mayor credibilidad.

Las letras en México han sido tradicionalmente vinculadas con la figura del intelectual. Escribir, de cierta forma, era también educar y el escritor era considerado como una autoridad con la encomienda de ilustrar a la patria. Tomando esto en cuenta, la obra de José Agustín y Gustavo Sainz no fue recibida por los jóvenes simplemente como un producto de experimentación y “relajo”, aún cuando cierta recepción crítica de esa época así la consideró. Los personajes de *La tumba* y *Gazapo* se convirtieron en ese momento en estandartes que representaban la conducta juvenil.

Con esto en mente, la postura frente a la idea de “formación” en los personajes de ambas novelas, no sólo pretende desarrollar una crítica; tanto Gabriel Guía como Menelao (protagonistas de *La tumba* y de *Gazapo*, respectivamente) buscan consolidarse como autoridades e incluso modelos a seguir en el mundo de la ficción. El apellido “Guía” del personaje de José Agustín no es, sin duda, casual. En *Gazapo*, por otro lado, la autoridad

adquirida por el personaje también lo define. Sin embargo, como veremos, establecer autoridad es en sí una tarea problematizada.

El hecho de que ambas novelas se encuentren narradas en primera persona (completamente en *La tumba* y en gran medida también en *Gazapo*), genera una doble perspectiva al respecto del tema de la autoridad. Por un lado, los personajes se construyen frente a otros personajes, adquiriendo autoridad, autonomía y respeto. Por otro lado, ante el lector se describe una contradicción respecto a todas esas ideas. El proceso constructor de identidad en los personajes se narra ante el lector a través de oposiciones entre la imagen que construyen los personajes ante otros personajes y la búsqueda real e interior de Gabriel Guía y Menelao, misma que desemboca en ideales contrarios a la expectativa de otros personajes, como veremos.

2.2.1 Gabriel Guía: la destrucción que colma el vacío.

El contexto educativo en *La tumba* se da en un ambiente escolar, principalmente, aunque también en un ambiente familiar. Desde las primeras páginas de *La tumba* se observa una postura superior del personaje respecto a sus maestros e incluso respecto a todos los adultos, como sus padres, por ejemplo. No existe una actitud de respeto frente a ningún tipo de autoridad, ni escolar ni cualquier otra figura que requiera cierta obediencia.

Más aún, es importante para el narrador-personaje de *La tumba* dejar en claro sus capacidades y logros intelectuales, como el hecho de hablar con fluidez tanto francés como inglés. Tal preocupación también puede percibirse en su intención por demostrar experiencia; nada parece sorprenderle. Para el personaje, consolidarse como autoridad se prueba esencial a través de la novela, por tanto, un paso necesario es la negación de cualquier instancia que pretenda superarle. Aunado a esto, el personaje es reconocido por

sus habilidades literarias; hecho que, tomando en cuenta la tradición del escritor como maestro, enfatiza la obviedad del apellido del personaje (Guía) y muestra las pretensiones de establecerse como la única autoridad válida en el texto.

La instauración de la autoridad para Gabriel Guía se hace por dos caminos. En principio, frente a otros personajes, a través del distanciamiento respecto a la figura del adulto. En este sentido, se observa una ridiculización y crítica a la forma de vida adulta de instaurar valores morales que no se cumplen. Este cuestionamiento permite que Gabriel Guía se establezca como líder entre sus coetáneos al mismo tiempo que se describe como superior a ellos.

Por otro lado, negarse a delegar el proceso formativo a las autoridades habituales (familia y escuela) se convierte en un paso necesario para el personaje de *La tumba* en la construcción de su identidad. Alejarse de las expectativas adultas, sin embargo, le conduce a una situación en la cual termina viéndose sujeto a otras expectativas: las contraculturales. Es así, que la autoridad se instaura también por esta vía. El proceso mediante el cual el personaje crea su identidad revela una contradicción entre los valores del personaje y su actitud frente a otros personajes; dicha contradicción da cuenta del proceso mediante el cual el personaje crea su identidad ante el lector.

Se observan, pues, dos vertientes en confrontación en el desarrollo de la identidad del personaje: el de las expectativas ajenas y la búsqueda personal de Gabriel Guía. No obstante, sobresale la construcción narrativa de la identidad del personaje: en dirección contraria tanto a la perspectiva de los adultos como a la contracultural. A pesar de la presencia de un proceso constructor de identidad, éste se encuentra apegado al mantenimiento del sí en la expectativa de autoridad impuesta por otros adolescentes. Dicho

de otra forma, el personaje se obliga a actuar de manera contraria a su voluntad, con el único fin de establecer su autoridad.

Recordemos que para Ricoeur existen dos modelos de permanencia en el tiempo: el carácter y la promesa. El desarrollado por el personaje de *La tumba* tiene que ver con el mantenimiento del *ipse* aunque éste no coincida con el *ídem*; es decir, con la promesa. El personaje es llamado al cambio a través de las diversas contingencias que se le presentan; existe una fuerte apelación para desarrollar un carácter y, sin embargo, Gabriel Guía decide responder sólo a la expectativa contracultural impuesta por sus coetáneos, manteniéndose así fiel a su imagen de autoridad frente a ellos. No obstante, las reacciones de Gabriel dan muestra de un proceso interno orientado hacia su desarrollo moral; es este proceso el que Gabriel sofoca a fin de lograr establecerse como autoridad.

Este modelo de permanencia en el tiempo puede observarse en principio en la intención abierta del personaje por diferenciarse de las expectativas adultas. Es así que siente la necesidad de humillar a quienes debieran ser sus figuras de autoridad pero que se convierten en un blanco de ataque. Dicha humillación se funda en la presentación del personaje como un ser superior; el personaje es descrito como alguien que ha sobrepasado el conocimiento que pudo haber recibido de la instancia familiar y de la escuela. Un claro ejemplo de lo anterior puede verse en el engaño perpetrado por el protagonista en contra de su maestra de francés a quien convence de ser una aprendiz más, cuando en realidad conoce el idioma perfectamente; con esto la maestra es humillada frente a los alumnos, conocedores de la farsa, cada vez que felicita al personaje por su aprovechamiento.⁷²

La identidad que el personaje construye frente a otros sigue un patrón contracultural. En ese sentido, no puede esperarse que las opiniones y reacciones de Gabriel Guía se den en

⁷² José Agustín Ramírez, *La tumba*, México D.F, Joaquín Mortiz, 2007, p. 8

seguimiento a una ideología determinada o, por lo menos, a una opinión sólida. El comportamiento de Gabriel es mejor definido como una reacción en sentido contrario al impuesto por las figuras adultas pero, conducido por la constante búsqueda de dejar una impresión en sus coetáneos. Es por ello que, aun sin una razón aparente, su conducta ante otros personajes es de superioridad y de carácter despreciativo.

Ejemplos de esta conducta contestataria sin motivación específica pueden encontrarse a lo largo de toda la novela. Cerca del inicio encontramos al personaje buscando crear un conflicto con su madre al subir demasiado el volumen del estéreo: “Mamá salió lanzando imprecaciones. La risa se empezó a formar en mi garganta y supe que explotaría en carcajada”. A pesar del aparente bienestar adquirido a raíz de lograr afectar a su madre, inmediatamente después el personaje menciona: “Cuando logré contenerme, advertí el frío que hacía. Mi cuerpo se estremeció al entrar de nuevo en la casa”.⁷³ Así como es posible encontrar múltiples ejemplos de la actitud de irreverencia sin sentido por parte del personaje hacia otros personajes, también encontramos referencias a sensaciones negativas posteriores al acto contestatario.

Gabriel Guía parece conducirse instintivamente y siguiendo sus emociones. Todas sus decisiones aparentemente responden a la búsqueda de una satisfacción inmediata que no corresponde a un plan mayor. Esta carencia de plan define al personaje frente a los demás y es presentada como un signo de libertad frente al sistema formativo. Pero la noción de libertad aquí no es positiva, al contrario, siempre se enmarca bajo un signo de pesimismo. En su sueño, describe ésta situación como sigue:

Me dejaba arrastrar por un arroyo que iba creciendo de caudal.

Crecía, crecía, crecía, pasando por valles, selvas y cataratas,

⁷³ *Ibid*, pp 26, 27

hasta desembocar en un mar sucio, oscuro, que con furia embatía

las costas, causando destrozos. Yo iba en ese mar.⁷⁴

La vida del personaje que, en apariencia, fluye sin encontrar obstáculos no es su elección; por el contrario. En principio, debe considerarse que todas las acciones en las que el personaje parece “desembocar” son posibles gracias al patrocinio de su padre. El conocimiento y gusto por el arte del que siempre se jacta, por ejemplo, es resultado del plan de sus padres por prodigarle una buena educación. A su corta edad, el personaje se encuentra armado con el conocimiento de dos idiomas más, una alta formación cultural y es beneficiado por horas de ocio que puede emplear en la escritura de una novela; por otro lado, cuenta con un automóvil (regalo del padre) y suficiencia económica como para no tener que preocuparse por encontrar los medios para satisfacer cualquiera de sus deseos. Sin embargo, Gabriel Guía llora cuando su padre prefiere regalarle tres mil pesos para evitarse pensar en algo concreto que su hijo pudiera querer:

Me dio rabia. Hubiera preferido cualquier cosa, zapatos, un frijol o cualquier chuchería, menos dinero.

Mis ojos comenzaron a anegarse. Tenía el cheque en la mano, viendo nublado. Tres mil. El techo. Azul triste, sin manchas.

Desolación. [...] Papá, dinero. Día nublado. La casa silenciosa.⁷⁵

La rabia conduce al personaje en varias ocasiones, es su motivación para levantarse de la cama y ponerse en acción. Al mismo tiempo, Gabriel sufre de intensos dolores de cabeza, cada vez más frecuentes. El dolor de cabeza se transforma en insomnio y se representa como un ruido (clic, clic) que poco a poco evita que el personaje pueda escuchar con

⁷⁴ *Ídem*, p. 81

⁷⁵ *Íbid*, p. 84

atención cualquier otra cosa. Sin embargo, en el momento en el que el ruido comienza a volverse tan insoportable que Gabriel pierde el interés en levantarse de la cama, encuentra cierto orgullo al darse cuenta de que el ruido era *suyo*:

¡Qué imbécil, quise engañarme! Puse *El Lohengrin* pensando que sus notas opacarían la magnitud de mi ruido interno. Pero me consoló el saber que era mío. Clic, clic. Hasta me dio gusto.⁷⁶

El sentimiento de rabia y el subsiguiente dolor de cabeza, son corolarios de una contradicción profunda. A pesar de que el personaje se obliga a cumplir con su conducta contracultural, ante el lector se exponen sus arrepentimientos y culpas. Es por ello que, por ejemplo, su desenlace se acelera dada su afectación ante la solución que dio al embarazo de Elsa:

—¡Que se acaben los niños y viva el Anovlar⁷⁷! —aullaba.

La dejé al día siguiente y esa noche tampoco tuve sueño. Llegando a mi cuarto, me encaré con mi figura en el espejo, pare decir solemnemente:

—¡Gabrielito Guía, eres todo un imbécil!⁷⁸

Aún cuando por medio del aborto Gabriel demuestra haber logrado contravenir a la autoridad formativa de una manera contundente, el personaje da muestras de una consciencia moral contradictoria. Un ejemplo de ello lo vemos en la respuesta que da al reclamo de su padre cerca de la conclusión de la novela:

—¿Qué te importa dónde estuve? Sólo piensas que estuve con una prostituta para escandalizarte [...] pues bien, si eso quieres te

⁷⁶ *Íbid*, p. 97

⁷⁷ Nombre de un contraceptivo oral.

⁷⁸ *Ídem*, p. 123

complazco, ¡fui a un burdel y pienso casarme con una ramera
desdentada, igual a la bruja que tienes por amante!⁷⁹

El lector de *La tumba* podrá encontrar en ella elementos de contracultura muy claros, sobre todo en lo que respecta a la negación de las autoridades. No obstante, parece difícil hallar elementos para discutir una posible voluntad de transgredir en la conducta del personaje. Si bien se cuestionan los dogmas del *status quo*, el personaje no es panfletario en el sentido de que no desarrolla un discurso determinado que subraye su manera de conducirse. Dicha actitud parece tener mayor impacto en el lector dado que la contradicción entre la conducta del personaje y su consciencia moral permite la construcción de su identidad a través de la fidelidad a su postura.

La conclusión de la novela ubica a Gabriel como una víctima de su contradicción. Sin embargo, aceptar dicha inconsistencia no implica negarle al personaje el proceso constructor de identidad. Aun cuando ésta pueda encontrarse problematizada, debido al enfrentamiento entre la expectativa ajena y la voluntad propia; la creciente ira en el personaje revela ante el lector una identidad producida a través de una situación extrema. Gabriel consigue la permanencia en el tiempo a través de la promesa de transgresión continua al modelo formativo, a pesar de su consciencia moral; es debido a esto que la identidad se construye en el centro entre ambos polos.

La postrera reacción límite muestra al personaje, llegada la conclusión, ejecutando la consecuencia de su ira: “Sepan pues que moriré [...] y sigan mi ejemplo [...] ¡Qué curioso, siempre me llena este estúpido sentimiento” [...] “triste y solitario, pero cómodo”.⁸⁰ La interpretación de los hechos narrados en el pasaje final apuntan hacia el suicidio; sin

⁷⁹ *Ídem*, p.124

⁸⁰ *Íbid*, p. 128

embargo, lo verdaderamente relevante, en términos de construcción de identidad, es que ésta se produce a través de la catástrofe: una destrucción que colma de sentido.

Es en esta búsqueda de autenticidad en donde se puede percibir la intensión de los personajes por fungir como ejemplos o guías. Sin embargo, la crítica y negación a todo modelo formativo hace cuestionable ese objetivo. Los personajes de *La Tumba* y de *Gazapo* se presentan de manera engañosa bajo el precepto tradicional de interpelación, tal como lo define Althusser, para hacer una falsa invitación. En un afán claro de autenticidad, lo único que se asevera es un proyecto individual en negativo; el suicidio de Gabriel como proyecto en *La Tumba*, sirve de mórbido ejemplo. Tal vez el único legado que queda para los posibles discípulos es el de seguir la ruta de un sujeto constituido sin fundamentos en la tradición; un personaje literario que en su búsqueda por ser completamente auténtico cuestiona los vínculos sociales, las instituciones y la idea misma de sujeto.

2.2.2 Menelao: una identidad agazapada

El caso de *Gazapo* comparte la misma pretensión de establecer a su personaje como una autoridad. Pero, a diferencia de *La tumba*, la novela de Sainz presenta a su personaje con una autoridad adquirida, no buscada. Por otro lado, el principal modelo autoritario al que se enfrenta Menelao, el personaje principal, es la familia como institución formativa. Dado tal tenor, la temática contracultural responde fundamentalmente a un modelo formativo de tradición judeo-cristiana orientado hacia el seguimiento de una moral particular.

Menelao es un personaje que busca estabilidad pero no logra obtenerla. El rol de la familia como núcleo social que proporciona seguridad es severamente cuestionado en *Gazapo*. Aún cuando ésta novela tiene en común con *La tumba* el hecho de presentar personajes fruto de familias disfuncionales, Menelao no es un personaje contestatario.

Existe, sin embargo, un enfrentamiento entre el personaje de *Gazapo* y los adultos, en particular con el padre. Aquella figura que habitualmente se percibió como un elemento autoritario en la sociedad mexicana es cuestionada por un menor de edad; en el pasaje que narra la partida de Menelao, el padre es incapaz de contravenir la voluntad de su segunda esposa, Madhastra:

Hice ver a mi padre que lo menos que podía hacer era llevarme en auto hasta el departamento de Artículo 123, porque llovía. Estábamos enojadísimos. Él bajó al garaje a discutir con Madhastra. Subió y dijo que no podía llevarme, que lo sentía mucho. “Ella te domina”, le dije y traté de cargar todo, pero no pude.⁸¹

En la cita anterior hay un contraste importante. En primer lugar, el duro juicio hecho por Menelao hacia su padre al considerarlo dominado, es una señal de mayor autoridad por parte del hijo. Por otro lado, la última frase que sentencia “no pude” hace recordar que el personaje es sólo un adolescente y que debiera estar al resguardo de su familia. Más aún, destaca la deslealtad del padre al dar prioridad a la voluntad de su segunda esposa sobre el bienestar de su hijo mientras éste confiesa más adelante: “Descubrí que en lo íntimo quiero a Madhastra y derramé algunas lágrimas por ella”⁸²

La madre de Menelao es otro personaje subvaluado en la novela debido a su falta de responsabilidad, cualidad usualmente esperada en un adulto. Dada su incapacidad para enfrentar sus deudas decide huir a Cuernavaca dejando a su hijo a cargo de su

⁸¹ Gustavo Sainz, *Gazapo*, México D.F, Joaquín Mortiz, 2002, p. 28

⁸² *Ídem*, p. 28

departamento y de sus acreedores. Este sólo hecho, otorga al personaje una autoridad no buscada que es, a demás, presentada como una carga de responsabilidades.

Si bien puede afirmarse que tanto en *La tumba* como en *Gazapo* el personaje principal establece una posición de mayor autoridad respecto de las instituciones (escolares y/o familiares), Gabriel Guía se presenta como superior en un sistema en el cual la adquisición del conocimiento otorga autoridad, mientras que Menelao la ejerce en un código de valores más bien morales. La diferencia substancial entre ambos personajes es que Gabriel busca separarse del resto mientras que Menelao se encuentra desarraigado involuntariamente. Sea como sea, en ambas novelas, la juventud se hace metáfora del desapego y, al hacerlo se enfatiza la distancia respecto de la generación precedente. En otras palabras, no se reconocen valores dignos de seguir, o aprender, en un contexto ajeno al juvenil.

La responsabilidad no es un valor que se cultive en ninguna de las dos novelas. El caso de *Gazapo* es más efectivo por dar cuenta de ello como un proceso. Menelao comienza por compartir las consecuencias de la falta de compromiso de su madre al esconderse, también él, de los acreedores. Conforme la trama avanza, Menelao va adquiriendo el mismo hábito al punto de ser él quien escapa y huye del padre de Gisela en lugar de aclarar una situación de fácil arreglo, o bien al evadirse de la situación que generó la muerte de su abuela, por ejemplo. Aquel personaje que comienza la novela enarbolando su orgullo frente a su padre, culmina en una condición indefinida en la que ya ni siquiera está claro el lugar en el que habita.

La crítica a los valores morales de los adultos en *Gazapo*, no se hace directamente a través de la opinión del personaje. El recurso empleado es sutil pero eficaz ya que se nos muestra la actitud de Menelao como el resultado de su incapacidad por ejercer la autoridad que adquirió dada la ausencia de sus padres. Por otro lado, la novela también presenta una

situación casi contraria representada en la familia de Gisela en donde la enseñanza de la moral cristiana es fundamental. Menelao tiene que enfrentarse a la rígida educación de Gisela y, si bien comienza a hacerlo al hablarle claramente y sin reservas de temas prohibidos en su casa, el hecho es que prefiere permanecer al margen.

A pesar de la evidente crítica a la educación en *Gazapo*, sí es posible decir que Menelao describe un aprendizaje a través de la novela. Irónicamente, la enseñanza que recibe no le confiere madurez. Si entendemos la madurez como un proceso dependiente de cierta apropiación de conocimiento y experiencias a lo largo de un periodo temporal, la propuesta temporal de *Gazapo* impide que el personaje pueda adjudicarse cualquier experiencia. Los acontecimientos narrados en la novela son recurrentes y confusos; los momentos que podrían ser considerados como claves para la trama (por ejemplo, la muerte de la abuela o bien, la realización del acto sexual con Gisela) simplemente no se narran, en todo caso deberán ser inferidos.

Los personajes de *Gazapo*, no obstante, intentan a toda costa dejar un registro de sus acciones. A través de diarios, grabaciones o simplemente por medio del relato oral constante de hechos pasados, los personajes de la novela cuentan su historia una y otra vez. Cada vez que se da cuenta del relato, éste vuelve a cobrar importancia y, en cierta forma, vuelve a suceder o comienza a suceder para el lector; ya que a pesar de que en ocasiones se narran acciones conocidas por los personajes mismas que en la ficción funcionan como repeticiones, no han sido mencionadas con anterioridad en el texto por lo que el lector las conoce por vez primera.

Esta continua repetición (real o aparente) de fragmentos de la novela produce una temporalidad distinta de la lineal. Se sabe que el tiempo de la historia está avanzando pero a la vez, los acontecimientos lineales deben inferirse ya que suceden en una temporalidad

distinta a la que se narra. Los lectores están sujetos a las acciones relatadas a través de los diversos registros hechos por los personajes y, por lo mismo, existen vacíos anecdóticos que sólo podrían ser interpretados. Este hecho dice mucho sobre lo que es realmente “importante” para la lectura de la novela. Los personajes no registran lo que no quieren o no pueden relatar. Es, sin duda, un síntoma de evasión: el recurso de agazaparse.

Este ocultamiento respecto a la realidad puede verse también en el afán por cambiar el nombre de las personas. De tal manera, Menelao no es apelado por su nombre sino por distintos apodos (Melenas, Conejo, Perro, etc.). Gisela también es nombrada con apelativos alternos por el personaje principal. El nombre nos liga con la familia, y lo que es más, se impone por ese núcleo social. Esta negación del personaje a usar el nombre real es señal de una construcción de identidad alejada, desapegada de la familia como modelo formativo.

La invalidez del patrón formativo anterior al cual el personaje de *Gazapo* no puede adherirse genera en este caso cierta inmovilización, por no ser capaz de producir un nuevo esquema que seguir. Al negar la tradición impuesta por la familia como estructura social formativa, Menelao se encuentra en una especie de limbo, representado por la circularidad temporal del relato. En ese sentido, la novela no presenta una solución para el personaje que le permita salir del ciclo.

Sin posibilidad de avance en el tiempo no es posible hablar de madurez y mucho menos de formación. Sin embargo, es claro que Menelao construye su identidad utilizando sus propios recursos; uno de los más importantes es el relato mismo. El tiempo transcurre, al menos en apariencia, cada vez que se relata algún acontecimiento; aún cuando éste se repita, como veremos en el capítulo siguiente.

En contraste con el tiempo cíclico, sí puede observarse un importante movimiento espacial. Los personajes de *Gazapo* se desplazan y describen una existencia “fuera de casa”

y lejos de la escuela, es decir, separados de la autoridad. La ciudad de México es el escenario de su acción, de un continuo suceder que parece no tener propósito. Para Menelao, en general, el desplazamiento espacial es una huida. El personaje es continuamente perseguido y es incapaz de enfrentar a sus perseguidores. El escape es también una huida simbólica de acontecimientos pasados, que parece encontrar escondite en el instante presente. La temporalidad cíclica reivindica al instante en cada ocasión que el acontecimiento se vuelve a narrar.

2.3 Formación vs. identidad

Si se acepta que los escritores aquí estudiados formaron parte de una generación literaria de contracultura, tal vez sea posible llegar a pensar que cada uno de los elementos que los cohesionaron como grupo es un elemento de confrontación con las generaciones precedentes. Aún cuando pudiera pensarse que los aspectos literarios que han sido vistos como enlace entre los escritores de “La onda” son suficientemente distintos como para hablar del grupo como una generación, la intención de llevar la idea de contracultura hasta sus últimas consecuencias parece suficiente evidencia de dicho vínculo cohesivo.

Ahora bien, de acuerdo con la perspectiva específica que sirve de eje a este capítulo, el abordaje contracultural responde a la necesidad de identidad por medio de un recurso contundente: hacer una diferencia drástica entre el concepto de formación y la noción de identidad. Hacerlo, para la generación de “La onda”, implicó seguir la vía de la negación de cualquier proyecto educativo; ya fuera de educación escolar o familiar.

Así mismo, puede observarse la misma distinción por parte de los personajes de *La tumba* y *Gazapo*. La intención en ambos casos es, en primer lugar describir a las instancias de autoridad como obsoletas. Por otro lado, los dos personajes se presentan como lo

suficientemente inteligentes, estudiados y experimentados como para no necesitar la guía de ningún tipo de autoridad. Finalmente, al mostrar tal capacidad crítica ante otros personajes, se hace posible que éstos les consideren como autoridades; aún cuando ante el lector esto se problematice.

De esta manera queda delineado el método narrativo contracultural que responde al problema de la identidad. Queda, sin embargo, abierta la pregunta sobre la viabilidad de la consideración de ambas novelas como una especie de proyecto a seguir. Sin embargo, para ello sería necesario establecer un nuevo código de valores bajo el cual la contracultura no fuera ya contracultura. Es justamente esta idea la que impide aseverar un proyecto viable en cualquiera de las dos novelas ya que, a la vista de todo lector, pretenden ser esencialmente contraculturales.

Finalmente, lo que a este estudio le compete es la solución al problema de la identidad a través de la construcción de la identidad narrativa. Ambas novelas presentan ante el lector un panorama en el cual la adquisición de autoridad por parte de los personajes no les es suficiente para desarrollar un modelo formativo propio. No obstante, ambos personajes construyen su identidad a través de sus reacciones ante esta incapacidad. Gabriel Guía expone una ira que lo define a pesar de la contradicción; Menelao, por otro lado, se construye a través de la creación del artificio de ocultamiento y evasión. Ya sea que la autoridad que adquieren los personajes sea voluntaria (*La tumba*) o circunstancial (*Gazapo*), ambas obras desarrollan la idea de que no es a través de obtenerla que se construye la identidad sino por medio de la confrontación interna con ella.

Capítulo 3

Iniciación e identidad

Como hemos visto, el elemento formativo, en ciertas obras literarias, responde a un determinado discurso educativo. En obras como *La tumba* y *Gazapo* predomina el elemento contracultural como factor de respuesta frente a la idea de formación, por lo cual los personajes de ambas novelas asumen su distancia respecto al sistema educativo para establecerse ellos mismos como autoridades capaces de enfrentar el problema de la identidad por su cuenta.

La formación se lee en dichas novelas como el punto de enfrentamiento en el cual convergen varios elementos contraculturales. Aunado al enfrentamiento con la idea de formación, las novelas aquí estudiadas presentan otro elemento de clara tendencia contracultural que tiene grandes implicaciones para la lectura de las mismas bajo la óptica de la creación de identidad: la sexualidad.

El estudio de la construcción de identidad narrativa para los personajes de *La tumba* y de *Gazapo* es, en esencia, la observación de su temporalidad a través de la narración. Por tanto, este capítulo se centrará en establecer la relación entre la narración de las vivencias sexuales y de la experiencia en el tiempo de los personajes. Para ello, será necesario en principio ubicar a las novelas objeto de este estudio dentro de cierta tradición de la narrativa de iniciación que establece un vínculo con elementos rituales. Al hacerlo será significativa también una referencia al uso del tema sexual en dos momentos de la literatura mexicana como antecedente en el uso de la temática sexual vinculada a la creación de personajes. Finalmente podremos observar la manera en la cual los personajes aquí

estudiados se construyen, ante otros personajes y ante el lector, al experimentar el tiempo a través del enfrentamiento sexual⁸³.

3.1 Planteamiento temporal

Como hemos visto, la construcción de la trama se encuentra estrechamente ligada a la del personaje. No obstante, esta relación ha variado históricamente, como se explicará más adelante, con una clara tendencia hacia incrementar la injerencia del personaje frente a la trama. Aún así, sin trama no sería posible hablar de personaje, ya que para la construcción de éste, es necesaria una disposición temporal expresada narrativamente.

Pensar en la construcción de identidad narrativa para los personajes tanto de *La tumba* como de *Gazapo*, requiere un planteamiento temporal. Es en este sentido que es fundamental la consideración de los elementos iniciáticos, así como de aquellos que apuntan hacia la culminación, como puntos límite temporalmente hablando.

Interesa, en primer lugar retomar la búsqueda ritual de cara al problema de la identidad, ya que en la mayoría de los ritos iniciáticos existe un importante componente sexual. Antes de iniciar el análisis sobre la presencia de dicho tema en las novelas aquí estudiadas, resulta necesario establecer la distinción entre “iniciación” y “formación”. Dado que en el capítulo anterior se ubicó a las novelas estudiadas frente a la tradición de formación, hace falta en este punto, situarlas frente a cierta idea de “iniciación”.

El diccionario de la RAE destaca para *iniciar* el significado de “comenzar” sin embargo admite también su uso como “Introducir o instruir a alguien en la práctica de un culto o en las reglas de una sociedad, especialmente si se considera secreta o misteriosa”.

⁸³ Se habla aquí de “enfrentamiento sexual” dado que el tema de sexualidad se encuentra problematizado, como se verá más adelante.

Por otro lado, entre las definiciones para *formar*, interesa la de “Criar, educar, adiestrar”. Tal vez la diferencia entre ambos términos resulte tan sencilla como decir que la iniciación es el principio de una formación.

Cotidianamente hacemos la distinción entre ambas palabras en los usos anotados arriba; sin embargo, al referirnos a literatura *iniciática* o novela de *formación* se puede generar confusión. Ambos términos se han tratado indiferenciadamente pero en general es posible establecer un contraste. La iniciación tiene que ver con una única transformación y generalmente se describe inmersa en un proceso ritual. La novela iniciática, por tanto, se centraría en la narración de un acontecimiento concreto que representaría para el personaje el inicio de una nueva etapa o fase. La novela de formación, por otro lado, podría incluir un momento iniciático pero describe un proceso de mayor alcance en la temporalidad del protagonista.

Existe también una implicación más profunda en el uso diferenciado de ambas acepciones dentro de este análisis. Elegir “novela de iniciación” para referirse a alguna obra hace suponer la narración de una sola acción de la cual podríamos esperar su término en el transcurso de la novela; mientras que al hablar de formación podemos suponer un proceso integral que incluya distintos factores, y dicho proceso no tendría que culminar necesariamente, aun cuando la novela llegara a su fin.⁸⁴

La distinción anterior fue necesaria dado que en este capítulo abordaremos el uso del concepto de “iniciación” desde la perspectiva crítica de las obras estudiadas, incluido en un proceso mayor, no necesariamente “formativo” pero sí concerniente a la problemática de

⁸⁴ De acuerdo con Miguel Salmerón: “la formación integral del individuo se revela un ideal imposible. El ser humano está incapacitado para controlar el azar, pero al mismo tiempo no puede resistir la voluntad de dominarlo. Esta ambivalencia produce desazón. Dicha desazón puede ser ignorada mediante la utopía o puede ser asumida dando lugar a un final fragmentada y oscuro” (*La novela de formación y peripecia*, P.. 59). El papel del “azar” se estudiará más adelante.

la identidad. La sexualidad tanto en *La tumba* como en *Gazapo* es un tema fundamental en referencia a la construcción de los personajes, dado que está ligado con su relación con otros personajes y se vincula profundamente con la construcción narrativa de la temporalidad. Estudiar la sexualidad de esta forma en ambas novelas se hace una tarea compleja, considerando que es un tema utilizado desde la óptica de un proyecto contracultural; pero, esto no impide la construcción de la identidad narrativa para sus personajes, como veremos.

La sexualidad como tal es un tema con una enorme carga semántica, en especial tomando en cuenta la época que enmarca la publicación de las novelas que nos interesan. No podemos dejar de lado la relación directa, que explica una reacción contracultural, entre el tema sexual y la reproducción –idea que históricamente se ha visto como una imposición en las relaciones de pareja en México. Así mismo, debemos dar cabida al vínculo entre la temporalidad observada en la construcción de la identidad narrativa y aquella vista en los contenidos de ciertos ritos iniciáticos alusivos a la sexualidad como un despertar a la madurez.

Si bien el tema de la iniciación se encuentra claramente relacionado a la sexualidad y a su vez, al proceso de construcción de identidad (tanto en el rito como en la literatura que narra procesos iniciáticos), su análisis orientado a los personajes que nos competen estaría incompleto si no se considerara el polo opuesto a la iniciación; es decir, la terminación. Al igual que el análisis del tema iniciático, se estudiará la noción de “término” bajo la perspectiva crítica de *Gazapo* y de *La tumba*, misma que tiene implicaciones substanciales para el desarrollo de la identidad narrativa en sus personajes.

3.1.1 Del rito al *mythos*

En *The Rites of Passage*, Arnold Van Gennep resume en tres fases el proceso que sigue cualquier rito: una de separación respecto al grupo; otra que denomina “limbo”, en la cual el sujeto está aún indefinido y, finalmente, la fase en la que se asume una situación nueva respecto a la comunidad⁸⁵. Sin embargo, los ritos iniciáticos, en añadidura, cumplen con una función social dentro de cualquier cultura que los lleve a cabo: habitualmente tienen el propósito de integrar a quien los experimenta como miembro de una comunidad determinada.

Formarse, de acuerdo con lo que establece Van Gennep, no es sólo el paso desde la infancia hasta la madurez sino el proceso que lleva a un individuo a definirse de acuerdo con la sociedad a la cual pertenece. Visto de esta manera, formarse es equivalente a “integrarse” y cumplir una determinada función. En relación con la iniciación ritual, es necesario determinar si es posible vincular al proceso del ritual iniciático con los elementos narrativos relacionados también con la construcción de la trama y, consecuentemente, con la creación de personajes.

En el ensayo “Narratives of Ritual and Desire”⁸⁶, Thomas Pavel relaciona las perspectivas críticas de tres autores: Vladimir Propp, Mircea Eliade y Victor Turner. A través de las hipótesis de estos tres autores, Pavel establece un vínculo claro entre la narrativa del folklore y el ritual. Las funciones de Propp fueron relacionadas por Victor Turner con lo que él llamó “las etapas de los dramas sociales” (que en cierta forma, son similares a las etapas del rito que describe Van Gennep). Para Turner, las categorías narrativas representan la vida social real ya que ésta se organiza de acuerdo a categorías

⁸⁵ Arnold Van Gennep, *The Rites of Passage*, Chicago, The University of Chicago Press, 1969, p. 3

⁸⁶ En: *Victor Turner and the construction of Cultural Criticism*. Indiana University Press, 1990.

culturales y, por otro lado, también la literatura encuentra un núcleo referencial en los dramas sociales⁸⁷. Por su parte, Mircea Eliade, al aportar un valioso análisis sobre literatura oral⁸⁸ demuestra que en las narraciones de folklore hay un importante componente relacionado con la iniciación ritual.

La importancia del ensayo de Pavel para los propósitos de este trabajo no estriba solamente en el análisis del vínculo entre literatura y ritual. Pavel se interesa también por describir otras formas narrativas (a demás de las narraciones del folklore) que ya no utilizan al contenido del ritual como núcleo referencial; se trata de las narraciones producidas en sociedades desacralizadas, en donde impera la racionalidad. Es así que distingue entre la narrativa de conflicto externo (como la del folklore) de aquella que ostenta un conflicto interiorizado en el personaje (como se ve en la narrativa del realismo).

Tomando ideas de Peter Brooks⁸⁹, Pavel explica que las funciones de Propp, específicamente las de “carencia” (o “fechoría”) y “trasgresión” (o “violación”) han adquirido, en las novelas de conflicto interno, un núcleo referencial distinto: una referencia interna. El autor vincula esta referencia con la noción freudiana de instinto de muerte y con la noción de Lacan sobre el deseo. De esta manera, ubica al *deseo* como motor inicial de la trama (*plot*) y a la *muerte* como origen generador del acto de narrar (*act of narration*). Puesto en pocas palabras, Peter Brooks, citado por Pavel, explica: “the ultimate determinants of meaning lie *at the end*, and narrative desire is ultimately, inexorably, desire *for the end*”⁹⁰

⁸⁷ Cfr: Victor Turner, “Social Dramas and Stories about Them” en *On Narrative*, University of Chicago Press: 1981.

⁸⁸ Cfr: Mircea Eliade, “Littérature orale” en *Histoire des littératures*, Gallimard, 1955

⁸⁹ Cfr: Peter Brooks, *Reading for the Plot*, 1984

⁹⁰ Peter Brooks citado por Pavel, *Op. cit.*, p.65

En términos de temporalidad, es necesario apuntar nuevamente la idea de Eliade sobre el tiempo cíclico en el ritual. De acuerdo con esta idea, la transformación del individuo a través del ritual no es un cambio simplemente; es vista como un verdadero recomienzo. Este tiempo cíclico contrasta absolutamente con la temporalidad lineal e historicista del proyecto moderno, que convierte al individuo en un receptor de todo su pasado, imposibilitado a cualquier recomienzo. Es así que la literatura del Realismo produce una narración que se sustenta en una temporalidad orientada hacia el fin.

3.1.2 Lo escatológico y la expectativa de “término”

El deseo por el fin que describe Peter Brooks nos habla ya de una experiencia temporal distinta a la ritual. Implica ubicar como único motor para la acción narrativa (vista como facultad propiamente humana) no sólo una consciencia del final, más aún, un *deseo* de término. El paso desde la temporalidad ritual hacia aquella dirigida al término necesitó de una transformación de paradigmas que generó cierto condicionamiento occidental hacia la prolongada espera del “fin”, como veremos a continuación.

En este punto, es lícito recurrir a una particular observación de Ricoeur respecto de la trama. En el apartado correspondiente a “La metamorfosis de la trama”⁹¹, se establece una comparación entre el mito escatológico (de la cultura judeo-cristiana) y el *mythos* aristotélico como una manera de describir el paradigma occidental orientado hacia la “terminación”. Sin embargo, Ricoeur cuestiona la eficacia de un cierre ya que, si bien la narración en cuanto *mythos* puede terminar, no es lógico pensar en un final absoluto para todos los incidentes narrados.⁹² Es precisamente en la novela que Ricoeur llama “novela

⁹¹ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración II*

⁹² *Íbid*, p. 405

contemporánea”⁹³ que en mayor medida se pone en crisis la noción de cierre; por ello el autor habla de un “anti-cierre” para expresar el “término no conclusivo” de las obras. Las dos novelas aquí estudiadas expresan claramente la crisis de la idea de cierre, haciendo del “término” una herramienta más para exponer su perspectiva contracultural.

Para Ricoeur, la narrativa del tipo que aquí nos concierne, parece haber encontrado un reemplazo para la idea de “final” a través de un cierre que enfatiza precisamente la consciencia de “crisis”, es decir, un anti-cierre. A pesar de ello, este autor considera que el énfasis en la crisis “no señala la ausencia de todo fin, sino la conversión del fin inminente en fin inmanente”⁹⁴. La generación de la trama, en las novelas que estudiamos, responde a esta idea de “crisis” que, al imponerse con tal fuerza, hace de la conclusión el lugar mismo en el que se expresa con mayor ímpetu; es por ello que el final suele no corresponder a lo que tradicionalmente podríamos esperar.⁹⁵

Como se mencionó arriba, hablar de la construcción de identidad narrativa requiere de un planteamiento temporal. Aún cuando existen referencias al tema iniciático y se genera cierta expectativa sobre el “fin” en *Gazapo* y *La tumba*, las acciones, en ambas novelas, son narradas de tal forma que no facilitan una recomposición lineal. Aunado a esto, al narrar acciones en apariencia desvinculadas entre sí, el narrador-personaje de ambas novelas genera una temporalidad fragmentada, basada en la peripecia y atentando contraculturalmente con la natural búsqueda de sentido por parte del lector. Pero es

⁹³ De acuerdo con el estudio y los ejemplos proporcionados por Ricoeur, la novela que el llama “contemporánea” parece definirse en oposición al Realismo, el cual para Ricoeur “es la reducción de la mimesis a la imitación-copia, en un sentido totalmente extraño a la *Poética* de Aristóteles.” Este argumento lo lleva a afirmar que la literatura del Realismo enfatizó con mayor fuerza el artificio en lugar de acercarse a su propósito de hacer corresponder la obra con la realidad. (TN II, p.s. 390-393).

⁹⁴ *Ídem*, p. 411

⁹⁵ Con la salvedad, quizá, de un lector actual para quien una narrativa de crisis le resulte ya común.

precisamente el lector a través de sus expectativas quien puede integrar la narración temporalmente.

En definitiva, aquello que para Ricoeur evita que el análisis conduzca a la perplejidad es la presencia de un lector activo que “co-opera” en la construcción de la trama. El lector es llevado a través de la narración por cierta expectativa de orden que, aun cuando puede conducir a la decepción, elabora una especie de contrato con el lector para generar la trama.

3.1.3 Temporalidad y sexualidad

El tema sexual desde la perspectiva tanto ritual como de la tradición literaria, establece una postura frente al tiempo; ya sea para delinearlo, o bien para negarlo (en la sexualidad estéril, por ejemplo), siempre señala un planteamiento temporal. El tema sexual, desde la perspectiva de la construcción de identidad narrativa, ilustra el enfrentamiento con la finitud y se erige como herramienta de continuidad. En *El erotismo*, Bataille argumenta sobre la unidad que forman la reproducción y la muerte. Por un lado, ambos conceptos comparten el haber producido la necesidad de prohibición y, por otro, la existencia de uno posibilita la existencia del otro:

A largo o a corto plazo, la reproducción exige la muerte de quienes engendran; y quienes engendran no lo hacen nunca sino para extender la aniquilación (del mismo modo que la muerte de una generación exige una nueva generación).⁹⁶

Como vemos, el tema sexual está inmerso en un esquema temporal muy claro: tanto en el inicio (la reproducción) como en el final (la muerte). Es por ello que al hablar de

⁹⁶ Georges Bataille, *El erotismo*, México D.F, Tusquets, 2005, p. 66

construcción de identidad narrativa, incluir el tema sexual implica un planteamiento temporal a través del cual los personajes literarios se sitúan frente al lector.

La narración del tema sexual encuentra un correlato en la temporalidad ritual; sin embargo, una vez que la postura frente a la sexualidad se altera, puede esperarse que la temporalidad de la narración también cambie. Para este capítulo es fundamental el análisis de la temporalidad relacionada con la sexualidad en un contexto contracultural.

Si tradicionalmente la sexualidad ha sido vinculada con la reproducción, es lógico pensar que la reacción en contra de esta postura describa una sexualidad estéril. Al mismo tiempo, sin embargo, las novelas aquí estudiadas participan del tema sexual para construir personajes de igual forma que se utilizó en obras más convencionales, es decir, como un elemento constructor de identidad. Es por ello que es fundamental cuestionarse sobre el tipo de identidad que se puede construir con la narración de la praxis sexual pero que, a la vez, pone en crisis la idea de sexualidad como constructora de identidad.

Habiendo introducido la importancia de la temática iniciática –y su relación con la sexualidad—, así como el paradigma respecto al “fin” que generó cierta expectativa de cierre, puede delinearse claramente una propuesta temporal de contracultura. La mera praxis sexual sin fines reproductivos aunado a la “crisis”, que describe Ricoeur como reemplazo de la conclusión, constituyen los ejes temporales a los cuales se enfrenta el lector de *La tumba y Gazapo*. Ese es el cisma que sólo logra franquearse a través de la capacidad para construir una identidad narrativa.

La relación del personaje frente a la trama es de suma importancia para este análisis. La historiografía literaria occidental marca la constante evolución de dicha relación hasta llegar a su profundo cuestionamiento. En su *Poética*, Aristóteles define a la obra como aquello que tiene principio, medio y fin; siguiendo este criterio no es posible

hablar de personajes ya que nos encontramos todavía frente a héroes dependientes de la trama. Para Ricoeur, en la medida en que la peripecia⁹⁷ fue cobrando fuerza en la narrativa, comienza a establecerse la figura de un personaje que tiene injerencia sobre la trama; aquí sobre todo, la importancia de la relación personaje-trama dentro de la problemática de la identidad narrativa, ya se vuelve incuestionable:

Si toda historia, en efecto puede considerarse como una cadena de transformaciones que nos lleva de una situación inicial a una situación final, la identidad narrativa del personaje sólo puede ser el estilo unitario de las transformaciones subjetivas reguladas por las transformaciones objetivas que obedecen a la regla de la completud, de la totalidad y de la unidad de la trama [...] Resulta que la identidad narrativa del personaje sólo puede ser correlativa de la concordancia discordante de la propia historia.⁹⁸

La creciente presencia de la peripecia en la novela habla de una relación “simbiótica” entre la trama y el personaje, indisoluble y necesaria para ambas partes. La construcción de la identidad narrativa encuentra sustento en esta relación trama-personaje; sin embargo, esta construcción de identidad para los personajes a través de la narración se pone en crisis toda vez que el tiempo de la acción narrada se convierte en el tiempo de una acción completamente distinta: interiorizada en el personaje mismo.

Este es el caso de las dos novelas que se estudian en este trabajo; a través de la postura crítica y contracultural, se genera una temporalidad ya distinta de las reglas

⁹⁷Aquí entendemos “peripecia” en el sentido que le otorga Ricoeur como indispensable para la progresión de la trama: “debido a su contingencia y a su carácter sorprendente, es la forma característica del cambio en la tragedia compleja [...] lo que en la vida sería un mero suceso que aparentemente no podría vincularse a necesidad alguna, ni siquiera a ninguna probabilidad, contribuye en el relato a la progresión de la trama” (*Historia y narratividad*, p. 220)

⁹⁸Paul Ricoeur, *Historia y narratividad*, p. 221

aristotélicas y que narra acontecimientos que parecen ser simplemente un conglomerado de peripecias sin sentido. A pesar de ello, la presencia del tema sexual en las novelas, demuestra que existe una temporalidad que puede ser comprendida por el lector.

El uso del tema sexual y su relación con la construcción de identidad para los personajes literarios ha experimentado una evolución necesaria de observar. Un cambio en la manera respecto a la cual el personaje se enfrenta a la sexualidad tiene implicaciones substanciales a nivel temporal dentro de la obra literaria. Por tanto, al afectarse la temporalidad, invariablemente se generan consecuencias sobre la construcción de identidad narrativa.

3.2 Evolución de la temática sexual: de la transgresión a la intrascendencia.

El estudio de la presencia del tema sexual en la literatura mexicana *grosso modo*, permitirá delinear la transformación de los elementos iniciáticos y de la postura escatológica (en sentido propio: relativa al fin). La novela mexicana previa a la producción del grupo de “La onda”, representa el antecedente ante el cual José Agustín y Gustavo Sainz refieren su proyecto contracultural. Entender este enfrentamiento es vital para el análisis de la problemática de la identidad en *Gazapo* y en *La tumba*.

Ya sea como escarnio público o como loa, la sexualidad que ha expuesto la literatura mexicana antes de “La onda”, se presenta como un elemento trasgresor. ¿Debemos hablar entonces de que en todos los casos en que se alude a una temática sexual se hace con fines transgresores? O bien ¿es sólo una de las múltiples lecturas que puede darse sobre cualquier obra que emplee tal temática? Preguntarse lo anterior es importante

ya que la palabra trasgresión nos ha hecho operar como lectores de manera polarizada, como si no fuera posible creer que puede aludirse al tema sexual sin un ánimo contestatario.

En un contexto literario de contracultura, se esperaría que la sexualidad fuera empleada como un aspecto provocador y de oposición a cierto sistema de valores. Pero ¿qué tan necesario es explicitar la trasgresión?, sobre todo tomando en cuenta que la simple presencia de una temática sexual dentro de una novela ha sido vista, por lo menos en México, como un tópico trasgresor. ¿Qué sucede, entonces, con aquellas obras que utilizan el tema sexual sin condenarlo?

El peligro de operar como lectores polarizados es el creer que al no condenar socialmente un tema se le está promoviendo. Al hacerlo perdemos de vista cualquier otro efecto que pueda lograrse con la inclusión del tema sexual; un efecto que lo vincule con la creación de identidad, por ejemplo.

Para comprender una postura contracultural respecto al uso del tema sexual en las novelas aquí estudiadas, es necesario delinear tres momentos importantes para la literatura de tema sexual en México. El primero corresponde al uso de esta temática según los criterios de la literatura naturalista como se describe en la novela *Santa* de Federico Gamboa; es también la primera novela en México que utiliza el tema sexual como un elemento central. Posteriormente mencionaremos a grandes rasgos la propuesta del grupo literario conocido como “Casa del Lago” por su manera innovadora de crear personajes de acuerdo a un fundamento erótico. Finalmente y, siguiendo el propósito de este capítulo, se analizará el tema sexual en el contexto de la problemática de la identidad presente en *La tumba* y en *Gazapo*.

3.2.1 *Santa*: desacralización y condena al tema sexual

Federico Gamboa recibe el influjo de la literatura naturalista francesa y lo interpreta en consideración de los lectores mexicanos de la época para su novela, *Santa*. El tema erótico en *Santa* presenta un claro alejamiento respecto a cierta idea sobre la sexualidad “normal” desde una perspectiva que combina las ideas naturalistas, ligadas al positivismo, con la moral promovida por Gamboa en la novela. La distancia respecto a la normalidad se enfatiza en el personaje y adquiere, en la novela, tintes patológicos (muy claros con la enfermedad del personaje cerca del final) y también matices de “maldad”. El autor de *Santa* añade a la dicotomía maniquea de normalidad-enfermedad una estructura moral de lo bueno y lo malo.

El deseo sexual, en este caso, debe tener un objetivo, realizar el potencial al que está orientado. Las convenciones de la sociedad a la que el personaje de *Santa* pertenece (y también Gamboa) estipulan sólo una situación en la cual la sexualidad es “aceptada”: dentro del matrimonio y para fines reproductivos. Las dos condiciones fueron violadas por Santa.

En relación a las funciones de Propp, vemos en *Santa* la presencia de la función de “carencia” y de “trasgresión”. Al no tener lugar en la sociedad, Santa sufre de la carencia de un sentido moral acorde con la sociedad en la que vive. Por otro lado al no cumplir el papel que estaba potencializada por la naturaleza a tener como mujer mexicana, se puede hablar de trasgresión.⁹⁹

La enfermedad de Santa no es la degradación paulatina sino su negación a evitarla. El sentido moral perdido que el narrador acusa en *Santa* es la aceptación de un bien

⁹⁹ Como vemos ambas funciones, incluidas en las treinta y uno de Propp, pueden utilizarse para narrativas modernas, centradas en el personaje y en las que el conflicto es interno.

individual que no colabora al bienestar de la sociedad en general. Gamboa expone un determinismo muy crudo que no permite ningún rango de acción. Santa está enferma de lascivia, un pecado que, en el contexto, es considerado también como patología.

La condena está siempre presente en la voz narrativa. El escarnio se lleva a cabo disfrazado de piedad hacia la mujer “caída”, “perdida”, “abandonada” pero finalmente pecadora. El mundo cristiano ha desterrado a las prostitutas, cuya labor sólo fue sacralizada por el paganismo: “Las prostitutas estaban en contacto con lo sagrado, residían en lugares también consagrados; y ellas mismas tenían un carácter sagrado análogo al sacerdotal”¹⁰⁰. Federico Gamboa no desaprovecha la oportunidad de presentar a la prostitución como una profesión alejada del cristianismo, dentro del ámbito de lo “malo” y lo prohibido acentuando la hegemonía católica en detrimento del paganismo.

3.2.2 Casa del Lago: del acto sexual al erotismo ritual

En México, la experimentación con el uso del tema sexual en la literatura llegó a un punto clave en las obras de autores como Inés Arredondo, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo y Salvador Elizondo: en la narrativa de la llamada generación de Casa del Lago. Estos autores desarrollaron un interés particular por el tema erótico como elemento creador de personajes. Siendo la generación literaria inmediatamente anterior a “La onda”, resulta de vital importancia hacer una referencia a ella en lo que toca al tema erótico, ya que la presencia del tema sexual-erótico en muchos ejemplos de obras de la Casa del Lago está ya profundamente relacionada con la construcción de personajes e incluso con elementos rituales iniciáticos.

¹⁰⁰George Bataille, *Op. cit.*, p. 139.

El tema iniciático es fundamental en novelas como *Inmaculada* de García Ponce, *La obediencia nocturna* de J.V. Melo, e incluso en varios cuentos de Inés Arredondo. El énfasis en la iniciación, en estos casos, está puesto en personajes femeninos y se vincula con una especie de rito alusivo a la sexualidad. Las obras de estos autores logran renovar el ritual sexual iniciático en sus personajes femeninos convirtiéndolo en ritual de iniciación al erotismo. La contraposición entre erotismo y sexualidad en estos autores, es en principio explicada por un rechazo a ver al acto sexual como una actividad funcional y orientada hacia la procreación. El erotismo en esta narrativa, propone lo contrario; un acto que aleje al personaje de la función social que le fue impuesta.

La iniciación como se presenta en la obra de los autores arriba mencionados, cobra un sentido individual. El personaje es iniciado a través del rito sexual, en el cual se lleva a cabo una formación personal sin hacer referencia al “ser social”. La idea de formación e iniciación está anclada al personaje como constructor de su propio ser; más aún, es presentado como el descubrimiento y revelación del ser real ajeno al mundo social.

En general, los ritos de iniciación perpetúan los lineamientos específicos de cada cultura. Al hacerlo, reducen al individuo a un mero actor social, un “sujeto” (en el sentido de víctima de una “sujeción”). Por lo tanto, la iniciación va siempre orientada hacia un objetivo definido; tal como argumenta Bruce Lincoln en *Emerging from the Chrysalis: Rituals of Women’s Initiation*, los ritos iniciáticos son:

instrumentos poderosos para las sociedades que los emplean:
instrumentos a través de los cuales las sociedades construyen su
propio orden mientras construyen también a las personas a

quienes admiten/permiten para ser sus miembros. Más aún, estas personas serán llamadas para reproducir el orden social¹⁰¹.

En esa lógica, una iniciación alejada del contexto social no sólo se queda en el plano individual sino que lo enfatiza y engrandece tal desapego respecto a la comunidad. Un rito iniciático del tipo individual será, pues, visto como trasgresión por parte de la sociedad que es símbolo de integración.

Aun cuando los ritos iniciáticos tienen por objeto cierta configuración de los individuos en relación con los lineamientos propios de cada cultura, es obvio que, incluso dentro de una misma sociedad, los roles para el hombre no son los mismos que para la mujer y, por tanto, el ritual de iniciación debe perseguir fines distintos.

En principio, hace falta destacar el particular uso del concepto de erotismo por los autores de Casa del Lago como un elemento trasgresor. Se opone el erotismo a la sexualidad por el hecho de que el primero es tratado como un acto estéril cuyo objetivo es en esencia hedonista. La sexualidad, vista como acto que persigue la reproducción, no es deseable y no está presente en los actos de la mayoría de los personajes de este tipo de narrativa.

Tomemos dos cuentos de Inés Arredondo como ejemplo del tipo de narrativa iniciática a la que nos referimos. Considerar a “El membrillo” y “Las mariposas nocturnas”¹⁰² como obras iniciáticas, responde al hecho de que se narra un tránsito, un cambio de estadio; pero, sobre todo, a la incorporación de temas propios de la literatura iniciática, como la pérdida de inocencia y el descubrimiento sexual.

¹⁰¹ Bruce Lincoln, *Op. cit.*, p. 105. La traducción es mía.

¹⁰² Inés Arredondo, *Obras completas*. México D.F., FCE, 2002

Tanto en “El membrillo” como en “Las mariposas nocturnas”, Arredondo expone un modelo de iniciación que transgrede por dos vías. En primer lugar, como ya se apuntó arriba, la concepción tradicional de “iniciación” tenía que ver con un modelo social integrador; una postura que privilegia al individuo sobre el sujeto es, por tanto, una trasgresión. La otra vía por la cual Arredondo quebranta la esencia del rito tiene que ver con su elección de postura al crear personajes femeninos más favorables al erotismo estéril que a la sexualidad fértil.

Para acercarse a una narración desde la perspectiva del tema de iniciación, el rito debe estar presente, no obstante, para los cuentos referidos los ritos no están en función de la sexualidad fértil sino del erotismo estéril. La construcción de personajes que funcionan como *objetos eróticos* hace de la iniciación propuesta por Arredondo una afrenta respecto a los rituales iniciáticos tradicionales. Para Bataille, la función del objeto del deseo:

es diferente del erotismo; no es todo el erotismo, pero el erotismo tiene que pasar por ahí [...] el erotismo, que es fusión y que desplaza el interés en el sentido de una superación del ser personal y de todo límite, se expresa a pesar de todo por un objeto. Nos encontramos ante una paradoja: la de un objeto significativo de la negación de los límites de todo objeto; nos encontramos ante un objeto erótico¹⁰³

La iniciación en este tipo de narrativa, cobra un sentido individual. El personaje es iniciado a través del rito erótico, en el cual se lleva a cabo una formación personal sin hacer referencia al “ser social”. La idea de formación e iniciación está anclada al personaje como

¹⁰³ George Bataille, *Op. cit.*, p. 136

constructor de su propio ser; más aún, es presentada como el descubrimiento y revelación del ser real ajeno al mundo social.

3.2.3 *La tumba y Gazapo: la práctica sexual no trasgresora*

El uso del elemento ritual confiere a la sexualidad un matiz sagrado que, de alguna manera, vincula al iniciado con la divinidad a través de la experiencia mística. La relación entre sexualidad y lo sagrado también es puesta en crisis en las dos novelas que aquí se estudian. Al igual que en el caso de *Santa* o bien como fue para los escritores de Casa de lago, la sexualidad fértil es puesta de lado en las *La tumba y Gazapo*.

Es clara la diferencia entre ambas novelas de “La onda” y *Santa* ya que si bien, como vimos arriba, esta novela utiliza al erotismo, lo hace para condenarlo y denostar la conducta de su personaje. Existen elementos iniciáticos en *Santa* que, sin duda, están orientados para conferirle identidad al personaje en un sentido similar al rito de iniciación sexual; sin embargo, la iniciación referida en esta novela es erótica y no sexual, en el sentido de que no persigue la reproducción. Esto se ejemplifica en la escena del aborto espontáneo que sufre Santa así como en la inexistencia, a lo largo de la novela, de cualquier elemento alusivo a la reproducción.

Respecto a Casa del Lago, podemos distinguir que el poder de iniciación ritual que se le confiere al erotismo en obras como *Inmaculada* o “Las mariposas nocturnas” no está presente en el caso de *Gazapo* y *La tumba*. La iniciación erótica de *Inmaculada* en la casa de muñecas, transforma al personaje; de igual forma, el proceso de “adoctrinamiento” iniciático que puede leerse en el cuento de Arredondo le adjudica un carácter (o función)

nueva al personaje. En estos dos casos, los personajes femeninos cambian de estado para convertirse en objetos eróticos, en el sentido que observa Bataille.¹⁰⁴

Estos dos momentos en la literatura mexicana, previos a la producción de “La onda” en los cuales se ha hecho uso del tema sexual-erótico, han marcado un énfasis en la trasgresión. En esta dinámica los personajes transitan a un estado distinto a través de franquear una prohibición; los personajes construyen su identidad a través de la narración de un proceso iniciático. Al mismo tiempo, el tránsito de un estado a otro por medio de la iniciación, abre paso para que los personajes existan en un mundo distinto al mundo de las prohibiciones. Si bien Santa tiene contacto con la sociedad que transgredió, encuentra en la prostitución un mundo al que pertenece y que le es propio. Por otro lado, personajes como Inmaculada también encuentran una realidad distinta a la del “mundo del trabajo” como la refiere Bataille, en la cual la trasgresión deja de ser vista como tal para hacer del erotismo el único eje rector de la acción.

El caso específico de *Gazapo*, comparte con *Casa del Lago* el uso del erotismo en detrimento de la sexualidad y, aun cuando no le confiere un elemento sagrado se da a la tarea de “iniciar” a Gisela a través de actos eróticos, tal como sucede con los personajes de muchas obras de los autores de *Casa del Lago*. En la relación entre Gisela y Menelao puede verse claramente la intención de éste personaje por constituirse como una autoridad, al menos frente a Gisela. Al contrario del tipo de autoridad que estudiamos en el capítulo segundo, en este caso, el personaje ejerce poder sobre Gisela a través del conocimiento que ha adquirido respecto al tema sexual. Existe una sujeción por parte de Gisela hacia Menelao motivada en primer lugar por un sentimiento de traición: el hecho de que Gisela haya tenido la ventana abierta mientras se bañaba y Tricardio haya podido verla.

¹⁰⁴ Cfr. Bataille, *El erotismo*.

Aún cuando el personaje de Gisela reconoce a la sexualidad como un elemento trasgresor, ésta no conduce al personaje hacia una realidad distinta de la del mundo de la prohibición. La intención de Menelao para iniciar a Gisela es un proyecto que no se lleva a término dentro de los límites físicos de la novela; éste hecho enfatiza la incapacidad de la trasgresión para fungir como elemento alienante de la sociedad a la que pertenecen ambos personajes.

En *La tumba* el erotismo es inexistente. El tema sexual se hace equivar a cualquier otra actividad del personaje y, en ese sentido, ya no pretende ser trasgresor. No se narra el “despertar sexual” de Gabriel Guía y, aunque la sexualidad llega a tener tintes lúdicos, no es vista como una acción con mayor trascendencia que el instante. En *La tumba*, no se presenta a la relación sexual como un descubrimiento del ser sino como una destrucción. No hay trasgresión porque los personajes no tienen expectativas sociales; viven en la práctica y experimentan sin esperar retribuciones:

Seguimos con el whisky, mientras trataba de excitarla, pero ella eludía mi erotismo con frialdad. Redoblé mis ataques y nada. El poseerla se había convertido en obsesión, era ya por orgullo [...] Pasada la medianoche finalmente hicimos el amor, sin sentir más que una mínima satisfacción.¹⁰⁵

La decisión de llevar a cabo una acción obedece, para el personaje de *La tumba*, a pulsiones momentáneas y pasajeras. Tan pronto como se satisfacen dichas pulsiones, la acción pierde sentido; en suma, también puede cuestionarse si algún acontecimiento dentro de la ficción tiene sentido en principio para su personaje.

¹⁰⁵J. Agustín Ramírez, *La tumba*, p. 62

Tanto en *La tumba* como en *Gazapo*, el elemento sexual o erótico ya no funciona en la dinámica de la trasgresión que inserta al personaje en una nueva realidad distinta a aquella que genera la prohibición. Tal como menciona Thomas Pavel, la acción puede ser atribuida a impulsos espontáneos por parte de los personajes de los cuales no conocemos su motivación. Ambas novelas comparten con los escritores de Casa del Lago, la búsqueda del sexo infértil, pero no lo vinculan con algo trascendental. A pesar de que en *Gazapo* sí podemos hablar de elementos eróticos, no hay en ellos un sentido místico o trascendental que logre una transformación en el personaje.

La temporalidad interiorizada vista tanto en *Gazapo* como en *La tumba* repercute directamente sobre la presentación del tema sexual en ambas novelas. La carencia de elementos iniciáticos en conjunto con un uso de la trasgresión erótica que no produce un cambio de estado para los personajes enmarcan la necesidad de construir identidad para los personajes de acuerdo a parámetros relacionados con la identidad narrativa.

3.3 La temporalidad en *La tumba* y *Gazapo*

Recordemos que la sexualidad como un componente ritual tiene una función iniciática, es decir, es un acontecimiento irrepetible destinado a facilitar el tránsito del iniciado de una etapa a otra. Para lograr atribuir un potencial iniciático a la sexualidad, dos cosas son necesarias:

1. que la sexualidad se encuentre enmarcada entre dos etapas distintas en la vida del iniciado –una inicial y una condición final– el vínculo con la temporalidad es, pues, evidente.
2. que la sexualidad sea vista como un elemento trascendente al ser vinculada con lo sagrado a través del proceso ritual o de una experiencia mística.

El uso del tema sexual en *La tumba* y en *Gazapo* está ligado a la experiencia temporal de los personajes principales de ambas novelas, sin embargo, en ambas novelas es posible constatar un enfrentamiento con las dos condiciones mencionadas arriba. En principio, presentan una temporalidad individualizada, en un tipo de narración de focalización interna, que atenta contra la expectativa de inicio y término habituales. Por otro lado, el tema sexual es tratado de manera desacralizada y se inserta en una dinámica de disposición aleatoria de peripecias.

El enfrentamiento con las dos condiciones para que se realice la iniciación, nos remite a la idea del deseo narrativo como deseo del fin que se expuso más arriba. Si a la sexualidad no se le confiere un estatuto trascendental —es decir, no se le adjudica un valor sagrado ni es vista como un elemento que sitúa temporalmente a los personajes— el único tránsito o cambio de estado que tienen los personajes es el definitivo: el que los lleva a la muerte o bien a la existencia fuera del tiempo.

Para este capítulo se ha insistido particularmente en la idea de temporalidad vinculada con la narración por una razón fundamental. Como se mencionó en la introducción, la narrativa de formación ostenta de manera general, dos elementos estructurales que interesan para este estudio: La problematización de la relación “yo”-“otro” y, la correspondencia entre la construcción de la anécdota y la construcción del personaje.

En las novelas de formación, la relación entre el desarrollo de la anécdota con la construcción del personaje está determinada por el tipo de temporalidad empleada en la narración. El texto narrativo que emplea una temporalidad lineal es el que ilustra más fácilmente el proceso *formativo* del personaje; el transcurso de la construcción del

personaje va de menos a más, es decir, desde una situación inicial de indefinición hasta una condición final que muestra que el personaje ha adquirido un estado nuevo.

La idea de formación, como ya vimos, lleva inscrita la consigna de integración a cierta realidad. Los personajes que se forman, según este sentido, experimentan un proceso narrativo que describe la gradual inmersión en la comunidad. Sin embargo, como apuntó Thomas Pavel en el ensayo antes citado, existen personajes para los cuales el proceso funciona de manera inversa, es decir, crean un mundo e intentan forzarlo en la realidad. En los textos donde se observa este tipo de personajes, Pavel encuentra también, la presencia de ciertas características relacionadas con la estructura temporal de las novelas:

Tales textos no pueden terminar en un sentido Aristotélico. Suelen ser dejados sin concluir por sus autores, o bien el último episodio –éxito o muerte– se presenta arbitrariamente, como un tipo de recurso extradiegético para evitar la infinita respuesta del deseo [...] no ofrecen razones explícitas para el nacimiento del deseo incansable. [El deseo del personaje] es atribuido a impulsos no-problemáticos, sin necesidad de motivación narrativa.¹⁰⁶

Ya establecida la relación entre los procesos literarios de formación y las etapas del ritual (o del drama social) como las describe Genep¹⁰⁷, podemos constatar la presencia de al menos tres fases en el transcurso del personaje: un momento inicial indefinido, una especie de limbo en donde el personaje actúa y tiene injerencia sobre el mundo pero aún no

¹⁰⁶ Van Genep, *Op. cit.*, p. 66 (la traducción es mía)

¹⁰⁷ *Grosso modo*: separación, limbo y situación nueva

se ha definido y, un momento final en el cual el personaje es reconocido como parte de alguna realidad. Este esquema aristotélico ha sido fundamental para la novela de formación y, aún cuando se trate de textos que no sigan un orden cronológico en la narración, ha sido necesario establecer un punto de inicio y una situación final para instaurar un contraste que permita reconocer el cambio en el personaje.

La tumba y Gazapo se estructuran poniendo en crisis el esquema aristotélico, entre otras cosas. Más allá de la experimentación con el tiempo, ambas obras experimentan con la temporalidad interiorizada en los personajes. De manera sorprendente, ninguno de los dos personajes principales presenta una condición inicial precisa (en el sentido de condición de indefinición), y tampoco una situación final clara (que de alguna manera establezca una marca conclusiva). La temporalidad de la historia, de lo narrado, no puede evitar que el lector reconfigure y ponga en orden los acontecimientos de alguna manera¹⁰⁸; sin embargo, cuando el tiempo está interiorizado (es decir, no es el tiempo de la historia sino la experiencia temporal interior del personaje) y adicionalmente no se confieren los dos puntos límite, no es posible aseverar una transformación formativa en el personaje.

Hablar de una narración sustentada en una temporalidad interior conlleva el necesario cuestionamiento respecto al tipo de acción que deberá considerarse dadas las condiciones interiorizadas. Al confrontar la idea de “novela de acción” con la posible “novela de carácter” o de “pensamiento”¹⁰⁹, como plantea Ricoeur, se está proponiendo un distinto tipo de acción, interiorizada, como contraparte de la “peripecia”.

¹⁰⁸ Cfr. “Mimesis III” en *Tiempo y Narración I*: “Hasta el rechazo de todo paradigma, ilustrado por la novela actual, nace de la historia paradójica de la ‘concordancia’. Gracias a las frustraciones originadas por su desprecio irónico de todo paradigma, y merced al placer más o menos perverso que el lector experimenta en ser excitado y provocado, estas obras satisfacen a la vez a la tradición que ellas inculpan y a las experiencias desordenadas que finalmente imitan de tanto no imitar los paradigmas recibidos” (p. 143)

¹⁰⁹ Cfr. *Tiempo y Narración II*, p. 388

Si entendemos “peripecia” como todo cambio que permite la progresión de la trama, habrá de incluirse necesariamente la presencia del “azar” en la fórmula que da movimiento a la narración. Miguel Salmerón en *La novela de formación y peripecia*, relaciona ambos tipos de novela de acuerdo con su disposición desordenada de los hechos¹¹⁰. Sin embargo, para Salmerón, la diferencia básica entre “formación” y “peripecia” es precisamente que la primera “no acepta entregarse al azar”¹¹¹, mientras que la novela de peripecia “se limita a narrar lo azaroso y desordenado de la vida con la intención de entretener”¹¹².

Ni *La tumba* ni *Gazapo* podrían estudiarse bajo estas ideas de formación o de peripecia. Como ya vimos en el capítulo anterior, no podemos asegurar que ninguna de ellas sea propiamente de “formación”. Así mismo, aún cuando el azar está presente en la narración de los acontecimientos, la temporalidad interior que exponen, no permite referirse a la acción en cuanto peripecia: se trata de una acción interiorizada que despliega una temporalidad distinta a aquella de la peripecia.

3.3.1 El lector ante la narración de la temporalidad.

Si bien pueden llegar a existir inicios y conclusiones dentro de estas novelas, los dos puntos equivalentes a nivel estructural no existen. La aparente disolución de la trama ante el lector no evita, sin embargo, que éste genere expectativas:

Esta expectativa implica que no todo sea peripecia, so pena de que la propia peripecia pierda su sentido, puesto que nuestra espera de orden estaría frustrada en todos

¹¹⁰ En oposición a la *Tendenzromane*, un tipo de novela que intenta un orden estricto de los acontecimientos con el fin de facilitar su propósito último: aleccionar. Es el caso del *Emilio* de Rousseau.

¹¹¹ Salmerón, *Op. cit.*, p. 59

¹¹² Salmerón, *Op. cit.*, 59

los aspectos. Para que la obra consiga el interés del lector es necesario que la disolución de la trama sea comprendida como una señal que se le dirige para que co-opere en la obra, para que cree él mismo la trama.¹¹³

Ya antes hemos mencionado la importancia del lector como reconfigurador de la trama. En este punto se describirán las señales narrativas tanto en *Gazapo* como en *La tumba* que permiten generar expectativas sobre la trama. En última instancia, dada la estructura contracultural de ambas novelas, es probable que dichas expectativas demuestren estar erradas o que no se cuente con elementos suficientes para comprobarlas; no obstante, lo que se intenta mostrar aquí es que existen elementos suficientes en las dos obras para que el lector pueda construir la identidad narrativa de los personajes. A saber, la presencia de *acciones* (aun cuando estas son internas) y la *narración* de las mismas por un narrador-personaje, hacen posible que el lector encuentre señales temporales para reconfigurar la trama y construir la identidad de los personajes. Sorprendentemente, para ello no es indispensable que el lector pueda predecir con éxito:

Hay que esperar alguna orden para estar decepcionado de no encontrarla, y esta decepción sólo engendra satisfacción si el lector, tomando el relevo del autor, hace la obra que el autor se ha ingeniado en deshacer.¹¹⁴

El fracaso que pueda resultar al apostar por ciertas expectativas no es, sin embargo, una derrota no-significativa, por el contrario. Al momento de actualizar la trama, el lector está construyendo la identidad de los personajes. A continuación se exponen los distintos

¹¹³ Ricoeur, *Tiempo y narración II*. p. 412

¹¹⁴ *Ibid*, p. 412

elementos en las novelas que, de acuerdo con una expectativa de “inicio” y de “término” contribuyen a generar expectativas temporales en el lector.

3.3.1.1 Expectativas de iniciación

Al comenzar a leer *La tumba*, se describe una acción: Gabriel Guía mira hacia el techo, está despertando y comenzando un día escolar habitual. *Gazapo*, por su parte, comienza con el relato hecho por alguien más (Vulvo) acerca de acontecimientos en los que el protagonista no participo; un poco después, Menealo afirma estar contando *nuevamente* “los temas de costumbre”.

Como situación inicial encontramos a Gabriel Guía inmerso en lo que podemos describir como una rutina: despertar, salir, encontrar amigos ir a fiestas, etc. Menelao describe una condición inicial también de repetición pero a través de lo “contado”, o mejor dicho, de lo que es vuelto a contar.

Aludiendo al tema sexual, en *La tumba* no se encuentra una situación inicial clara; la primera mención al acto sexual lo compara con un “match”¹¹⁵ y deja en claro que no es una situación sexual iniciática: “El ‘match’ duró poco [...] Aunque ése no era mi estreno, me sentía extraño a todo, sin percibir nada”.¹¹⁶ El cambio que puede notarse, de acuerdo con el relato del personaje es el de “no percibir nada”; más que una transformación, funciona como degradación.

Por su lado, la primera alusión al sexo por parte de Menelao se da nuevamente en una conversación, está vez con Gisela: “conduje la conversación hacia otros temas, por ejemplo, las advertencias que nos hicieron de niños contra el sexo, y la orillé a hablar de lo

¹¹⁵ Término en inglés utilizado para referirse a un concurso o juego en el que personas o equipos compiten entre ellos.

¹¹⁶ José Agustín Ramírez, *Op. cit.*, p. 15

mismo”¹¹⁷. Al contrario del personaje de *La tumba*, el de *Gazapo* jamás confirma explícitamente haber tenido relaciones sexuales; sin embargo, dado su conocimiento sobre el tema, la narración parece buscar convencernos de ello. En todo caso, si bien existen elementos sexuales, para Menelao ninguno funciona como iniciático. La novela se centra en la expectativa de un solo acto sexual, el de Menelao y Gisela y, de manera significativa, éste nunca ocurre.

3.3.1.2 Expectativas de término

En lo que a la conclusión respecta, ciertamente podemos aseverar que las novelas, en cuanto a su extensión física, terminan; pero ¿podemos decir lo mismo al respecto de la acción, sobre todo considerando que se trata de acciones interiorizadas? La temporalidad de una acción que se narra en cuanto a acontecimiento o peripecia, delimita su alcance y establece un principio y un final. No obstante, la temporalidad de una acción interior depende por completo de la perspectiva o experiencia en el tiempo que tiene el narrador-personaje. El lector está sujeto al régimen de disposición de los hechos que le presenta el personaje; este orden particular no es, necesariamente, consistente con el orden cronológico.

Gazapo describe, en ciertos relatos, una estructura basada en variaciones a un tema; se trata de la narración del mismo acontecimiento en varias ocasiones, pero cada vez que se vuelve a narrar se altera. Por ejemplo, la pelea con Tricardio es narrada muchas veces desde distintas perspectivas e incluso por distintos medios. Lo mismo ocurre con el relato del gato muerto con la navaja de Mauricio. La existencia de distintos medios para registrar la narración de los hechos los convierte en algo más que en repeticiones. En cada ocasión que

¹¹⁷ Gustavo Sainz, *Op. cit.*, p. 32

los hechos se escuchan, se leen o se reproducen, en cierta forma recuperan su temporalidad conduciendo al lector a un momento en el tiempo pero al volver a ser narrado, ya se ha llevado a cabo una variación.

Contrasta, no obstante, la exclusión de algunos acontecimientos que sólo se sugieren y no vuelven a tocarse en el relato; la muerte de la abuela es un ejemplo de este tipo de narración iterativa. En el caso particular de la muerte de la abuela, se presentan elementos suficientes para generar la expectativa en el lector de un relato dramático, pero la narración de ese acontecimiento no se produce, se suprime. Sin embargo, al producirse la expectativa, aun cuando ésta quede frustrada, la evasión de este tipo de relatos se hace significativa ante el lector.

El departamento de la madre ausente es un espacio en donde no transcurre el tiempo, el perfecto escondite para Menelao. Es ahí en donde suceden los acercamientos sensuales hacia Gisela. El regreso de la madre pudo haber obligado a Menelao a ponerse en movimiento y a enfrentarse tanto con su padre como con el de Gisela. Pero al concluir la novela se recupera esa especie de estado de limbo y Menelao vuelve a la atemporalidad, evadiendo toda pregunta al respecto como la que hace Gisela en la última página “¿Vas a regresar a tu casa o qué?”¹¹⁸: no hay respuesta.

Al tratarse de un narrador autodiegético, en *Gazapo* la búsqueda del fin como motor de la narración, a través de la óptica de este narrador-personaje, describe una especie de deseo por eternizarse; no sólo de experimentar el tiempo sino *ser* el tiempo y poder decidir sobre los acontecimientos. En cierta forma, la posición autodiegética del personaje en esta novela, hace parecer al narrador como una pseudo-divinidad que, por estar fuera del tiempo y a la vez *ser* el tiempo, rige el orden de los acontecimientos y su disposición.

¹¹⁸ Gustavo Sainz, *Ibíd*, p. 186

Por otro lado, *La tumba* es un relato ya en la memoria del personaje; la narración de los últimos días de Gabriel Guía. Se trata de un asedio al tiempo desde el cual se narra, la persecución del “ahora” delineado apenas en la trama. El lector asume la tarea de alcanzar ese “ahora” a lo largo de la lectura. Sin embargo, el personaje está construido de forma que dificulta la tarea hasta hacerla casi imposible dado que constantemente nos recuerda que está inconforme con cualquier idea de continuidad. El rechazo a la continuación como consecuencia de cualquier acción tiene su máxima expresión al final de la novela.

Cerca del fin de la novela, el narrador de *La tumba* bosqueja la situación desde donde se narra: “Todo estaba oscuro. Mi cabeza está oscura. Tropecé varias veces pero llegué a mi ahora odiado cuarto”¹¹⁹. A raíz de haber seguido la trama hasta el punto en donde se relata esta cita, surge el problema de determinar si debe considerarse como situación inicial al comienzo concreto de la novela descrito arriba como el inicio de la rutina, o bien debe atribuírsele a ese “ahora” desde donde se narra el final.

Las repercusiones de considerar el final de la novela como la situación inicial son devastadoras de acuerdo con el esquema que confiere una concordancia entre desarrollo de trama y de personaje. Aunque no se menciona explícitamente, todo parece indicar que Gabriel Guía se suicida, de manera que considerar el suicidio como condición inicial imposibilita radicalmente cualquier proyecto formativo e iniciático; aunque, ciertamente, no niega la posibilidad al lector para construir una identidad narrativa.

La decisión de escribir para el personaje de *La tumba* es en cierto sentido una búsqueda de eternidad. Después de la muerte de Laura y del rechazo de Germaine, Gabriel Guía siente deseos de suicidarse, posteriormente escribe un poema titulado “No soy nada y soy eterno”. El suicidio, como la escritura, se presenta vinculado con el deseo de eternidad,

¹¹⁹José Agustín Ramírez, *ibid*, p. 106

en el sentido de estar fuera del tiempo. Es clara la influencia del existencialismo sartriano y la relación entre el personaje de *La tumba* y Lucien, personaje de “La infancia de un jefe”, ambos parecen ver a la muerte como un mensaje:

Lo que era necesario era un acto, un acto verdaderamente desesperado que disipara las apariencias y mostrara a plena luz la inexistencia del mundo. Una detonación, un cuerpo joven desangrándose sobre una alfombra, algunas palabras garabateadas sobre una hoja: “Me mato porque no existo. Y ustedes, hermanos míos, tampoco existen”.¹²⁰

Tanto el suicidio como la escritura pretenden dejar un mensaje. Gabriel Guía también escribe su epitafio al final de la novela:

Porque no tengo amor / Porque no quiero amor / Porque los ruidos están en mí / Porque soy un good ol’ estúpido / Sepan pues que moriré / Adiós adiós a todos / Y sigan mi ejemplo

Ambos casos terminan con la apelación al otro, la intención de mandar un mensaje es clara. En “La infancia de un jefe” el hallazgo de un cuerpo joven resultaría suficiente para mostrar a todos el vacío del mundo. En *La tumba* se demuestra que la elección del nombre del personaje –Gabriel Guía– no es arbitraria con la frase final del epitafio: “sigan mi ejemplo”.

3.3.2 La permanencia en el tiempo desde la óptica de otros personajes.

Si, como vimos, la temporalidad de los personajes en *La tumba* y en *Gazapo* no está delimitada ni por un inicio ni por un final, la narración del tema sexual como una

¹²⁰ Jean-Paul Sartre, “La infancia de un jefe”, *El muro*, México D.F, Época, 2006, p. 173

acción interiorizada e intrascendente, añade a la fórmula un elemento más que señala la dependencia de la narración en el personaje. Por tanto, la disposición de los hechos dentro de las novelas queda sometida al régimen de los personajes y, aun cuando el lector reconstruye, existe una gran posibilidad para la decepción (que menciona Ricoeur) al final del relato.

A pesar de la dificultad para establecer con certeza los puntos de inicio y de término en estas novelas, el lector es capaz de identificar tanto a Gabriel Guía como a Menelao; a tal grado que no se les confunde con otros personajes y es posible adjudicarles de forma efectiva las acciones que se narran, aun cuando éstas sean internas y sin importar que en apariencia los personajes no puedan situarse temporalmente.

Ser capaces de reconocer a los personajes a lo largo de la obra implica la habilidad para identificar la confluencia de elementos determinados en torno a ese mismo personaje; en otras palabras, para lograr identificar a un personaje, hace falta poder establecer aquello que permanece igual a pesar de los cambios a través de la narración. Como vimos, en *Sí mismo como otro*, Ricoeur describe dos formas de permanencia en el tiempo: El “carácter” y la “promesa”. A través de estos dos modelos, se hace posible la construcción de identidad narrativa en personajes del tipo que nos ocupa.

A continuación estudiaremos la manera en la cual los personajes principales de *La tumba* y de *Gazapo* logran la permanencia en el tiempo a través de las relaciones con otros personajes. A través del uso particular del tema sexual, como vimos, es posible describir una posición frente al tiempo por parte de los personajes. Es por ello que en los siguientes apartados se analizarán dos tipos de relaciones entre el personaje principal de ambas novelas y otros personajes de las mismas. En primer lugar estudiaremos el enfrentamiento con un tipo de sexualidad ligada a la reproducción, representada por la familia. En segundo

lugar, se estudiará el enfrentamiento con la sexualidad estéril a través de un distanciamiento con la búsqueda erótica (del tipo que trabajó “Casa del Lago” por ejemplo), visto en las relaciones de pareja narradas en ambas obras.

El tema sexual en *La tumba* y en *Gazapo*, hace posible la observación de los dos modelos de permanencia en el tiempo que menciona Ricoeur. *Gazapo* presenta un narrador-personaje que perfila su “carácter” engañosamente a través de la disposición en apariencia reiterativa de los hechos; reconocer a la “evasión” como un rasgo de este personaje conduce a una posición frente a la sexualidad que se define en términos temporales y permite al lector identificar a Menelao durante toda la obra. En *La tumba*, el personaje también es quien narra, sin embargo su identificación se logra a través del modelo de permanencia en el tiempo correspondiente a la “promesa”; la obra presenta contingencias que podrían modificar el rumbo del personaje, pero éste se mantiene, en un desafío al tiempo. El tema sexual en la narración de Gabriel Guía permite identificar en el personaje un “mantenerse a sí” que constituye su experiencia temporal a lo largo de la novela.

Por medio del análisis del tema sexual ligado a la temporalidad, será posible reconocer el “carácter” en el personaje de Menelao y la “promesa” en Gabriel Guía. Es así que, finalmente, se delinearán las condiciones necesarias para la construcción de la identidad narrativa a través de un uso contracultural del tema sexual.

3.3.2.1 Menelao y el engaño de la contingencia.

Comenzando con Menelao, el personaje de *Gazapo*, resulta claro que la relación que en mayor medida determina el carácter del personaje es aquella que tiene que ver con su familia. Los padres están separados y, al contrario de lo que un lector mexicano pudiera esperar, el personaje no vive con la madre sino con el padre y su madrastra. Después de una

discusión, Menelao deja la casa paterna y se refugia en el departamento de la madre; sin embargo, ella se marcha al poco tiempo, huyendo de sus deudas y dejando a Menelao solo.

Estos dos distanciamientos familiares, generan muchas de las contingencias a las que el personaje se enfrenta a lo largo de la novela. Estos cambios llevan al lector a realizar un proceso continuo de re-identificación del personaje a través de la dialéctica de innovación-sedimentación. Se produce una situación nueva pero finalmente logra integrarse en el conjunto de contingencias que *es* el personaje, y como tal puede ser reconocido.

Otra relación de importancia dentro de la trama es aquella que Menelao establece con Gisela. Es a partir de ésta que Menelao define el tipo de trato que tendrá con otros personajes. En función de la relación con Gisela, el resto de relaciones que rodean a Menelao quedan afectadas. Al mismo tiempo, a raíz de ello, también se generan “cambios” fundamentales para el personaje.

Retomando la idea de “carácter” descrita por Ricoeur, la relación con Gisela produce múltiples contingencias para el personaje. Concretamente, todos los acontecimientos que se generan por causa de la relación Menelao-Gisela, muestran la transformación de los hechos aislados en un *rasgo* propio del personaje principal de *Gazapo*: la evasión.

Recordemos que por “carácter”, Ricoeur entiende un conjunto de “rasgos”, siendo esto último “un signo distintivo *por el que* se reconoce a una persona, se la identifica de nuevo como la misma, no siendo el carácter más que el conjunto de estos signos distintivos”¹²¹. De manera que la evasión se lee como un rasgo propio del carácter de Menelao, así como se muestra en seguida.

¹²¹ Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, p. 116.

Gazapo presenta a un narrador-personaje que estructura la trama por medio de acciones internas. Esto, indirectamente pone de relieve un conflicto con la realidad externa, de la cual el personaje busca evadirse. En principio, esta realidad externa en *Gazapo* es representada por la familia. Una de las primeras situaciones que se narran es el alejamiento del núcleo familiar.

El hijo como fruto de la relación del padre y la madre pierde todo el sentido social que se le otorga dentro de la estructura familiar. La sexualidad encauzada a la reproducción lleva por consigna la generación de núcleos familiares socialmente aceptados como tales. La familia ha constituido tradicionalmente, y sobre todo en México, un eje definitivo para iniciar a los individuos dentro del medio social. La carencia de este núcleo propicia la contingencia inicial en *Gazapo*.

Dada su situación de desarraigo familiar, Menelao persigue un tipo de sexualidad que no sólo no conduce a la reproducción sino que se queda como intención. Su relación con Gisela no llega a ser propiamente sexual aunque el propósito de ello existe. Después del alejamiento respecto a su familia, Menelao parece no concluir acción alguna. Hay que recordar, sin embargo, que las acciones narradas son internas, por lo que su conclusión es distinta a la expectativa de un lector acostumbrado a una tradicional manera de narrar acciones externas (pertenecientes a la realidad presentada en el texto y no al personaje exclusivamente).

Menelao es claramente el tipo de personaje descrito por Thomas Pavel, que lejos de querer integrarse a la sociedad intenta forzar su propia realidad para hacerla caber en el mundo. En efecto, la realidad a la que Menelao debiera intentar pertenecer está, en principio, representada por la familia, pero el personaje no encauza sus acciones hacia ese

propósito. A Menelao no parece interesarle la posibilidad de regresar a su casa y definitivamente prefiere que su mamá permanezca lejos.

La realidad externa a este personaje, se describe en su faceta más cruel a través del personaje de la abuela. En uno de los regresos de Menelao a la casa paterna, encuentra a su abuela sola. Ella le suplica que la lleve consigo y se queja de estar siempre abandonada y de su terrible estado de salud. Mientras Menelao intenta salir, su abuela le ruega que se quede, le impide el paso y finalmente se sujeta a él para obligarle a llevarla. Sorprendentemente, la experiencia de este episodio para Menelao se convierte en una ensoñación: una especie de representación suya en un cabaret rodeado de mujeres que cantan. La abuela continúa quejándose de cómo su salud ha ido deteriorándose y cómo antes no era así y Menelao afirma: “Yo te recuerdo siempre inválida”¹²²

La distancia con la realidad concreta se va haciendo cada vez más evidente a partir del episodio en la casa con la abuela. Los personajes, como los presenta Menelao, no sólo se separan de la realidad sino que crean una propia en donde ellos son las pequeñas deidades creadoras:

–Es como de sueño, ¿no? –Mauricio gesticula—. Llegamos a donde estaba el vendedor de fruta parecidísimo a Thompson Pumajero Oliveira. Alguien dijo: “Caray cómo se parece ese tipo a Pumarejo Oliveira, ¿verdad?” Y Tricardio dijo: “No”. Y, ante todos, el tipo dejó de parecerse en ese momento.

–Como que cambió de personalidad –agrega Vulbo– “Es como de sueño, ¿no?” –remeda a Mauricio¹²³

¹²² Gustavo Sainz, *Op. cit.*, p. 88

¹²³ *Ídem*, p. 91

Esta especie de ensoñación sustituye a la realidad, sobre todo cuando se trata de una realidad de la que se busca evadirse. El personaje no quiere tener un efecto sobre la realidad y siempre evitará ejercer su voluntad para evitar sus consecuencias. Esta negación por completar una acción, en conjunto con el deseo del personaje por evadirse y su desinterés por integrarse a la sociedad, se refleja en el uso de la temporalidad.

Como ya se mencionó, la narración recurre a una estructura reiterativa pero que varía en algo con cada repetición; la dialéctica de innovación y sedimentación parece intentar quedarse del lado de la sedimentación al presentar una y otra vez las mismas contingencias con igual resultado; es decir, se presentan acciones interiorizadas a manera de contingencias pero, dado que el lector ya las conoce, las integra inmediatamente al carácter sin clasificarlas como “innovaciones”, en todo caso serán “variaciones”. Es por ello que hablamos de “engaño” cuando se nos presenta como contingente una anécdota que ya se había presentado antes. Sin embargo, como veremos, no se trata realmente de la *misma* anécdota. La continua analepsis podría llevarnos a pensar que la temporalidad de *Gazapo* es circular; pero, el hecho de que las acciones que se narran sean internas hace toda la diferencia.

Dado que nos enfrentamos con un narrador-personaje que describe acciones internas, debemos reconocer la existencia de una elección por parte de este personaje: la emisión y variación de los hechos. No sólo se nos presentan distintos recursos que reproducen la narración (grabadora, diario, relatos orales, etc.), también se generan mínimas variaciones u omisiones en cada analepsis. De manera que no podemos hablar propiamente de una “repetición” de la trama ya que varía tanto el medio emisor como la trama en sí.

Propiamente, ninguna de las contingencias presentadas se integran al carácter de Menelao ya que, como acciones, no son llevadas a término; sin embargo, tratándose de acciones internas, cada nueva variación de una misma contingencia efectúa el cierre de la anterior, ya que ésta no se volverá a presentar exactamente de la misma forma. La variación de una acción es presentada como una acción completamente distinta.

Lo anterior produce una especie de “ensanchamiento” de la trama en el sentido que se obstaculiza la llegada de la conclusión. Habiendo ya definido a la “evasión” como un rasgo característico en el personaje, este obstáculo para la conclusión responde al mismo rasgo, al grado de lograr evitar dicha conclusión. Es así que, llegado el final del libro, ninguna acción concluye y, sin embargo, el lector ha logrado sedimentar la trama, a través de la reiteración variada de las contingencias, creando una permanencia en el tiempo para el personaje: una identidad narrativa.

Habiendo definido como un rasgo del carácter de Menelao a la “evasión”, es posible describir la postura temporal del personaje. La presencia sexual en la novela, constituye la realidad de la que el personaje desea evadirse; Menelao no regresa al núcleo familiar por un lado, y por otro, la relación con Gisela no llega nunca a la realización del acto sexual. Menelao evade la sexualidad como evade estructuralmente la idea de “continuación”. Quedarse con su familia implicaría la integración social, de igual forma que realizar el acto sexual con Gisela también produciría un cambio en su relación y en su condición de desarraigo.

Los cambios, vistos como peripecias, hacen posible la continuidad de la narración; esto es en esencia lo que se evade en *Gazapo*. El personaje evade llevar a término cualquier acción; la narración avanza gracias al engaño de presentar la misma anécdota con una variación, pero ninguna concluye efectivamente. Sólo desde la consideración interna del

personaje se puede percibir cierta continuidad, pero es una continuidad que no conduce al término. El personaje construye su carácter a través de la evasión en sus relaciones con su familia y con su pareja; en este sentido, evadir la sexualidad (reproductiva, estéril y erótica) implica evadir la conclusión de toda acción.

3.3.2.2 Gabriel Guía y la impostura contracultural

En el caso de *La tumba*, también nos encontramos con un narrador-personaje: Gabriel Guía. Al igual que para el personaje de *Gazapo*, el uso del tema sexual en la novela a través de las relaciones familiares y de pareja, permitirá establecer el modelo de permanencia temporal que describe Gabriel Guía. En este caso particular, es a través de la “promesa”, como la define Ricoeur, que se hace posible la identificación del personaje a lo largo de la novela.

A diferencia de Menelao, Gabriel no se aleja físicamente de su familia. De hecho, el personaje vive con sus padres y depende económicamente de ellos. Sin embargo, a parte del suministro económico, los padres de Gabriel no aportan otro “beneficio” para el desarrollo social del hijo. No representan un núcleo familiar efectivo; entendiendo por esto, una pareja estable que pueda fungir de base para la futura integración del hijo en la sociedad.

La figura de los padres como autoridad es inexistente. El padre sostiene relaciones extramaritales, hecho que Gabriel no reprueba ni alaba, simplemente se muestra indiferente. Frente a su madre, también se muestra impasible, excepto cuando decide provocarle enojo. Continuamente provoca al padre, humillando a sus colegas del trabajo, por ejemplo. De parte de la madre recibe constantes reproches por su conducta. En resumen, parece claro

que Gabriel no está interesado en complacer a sus padres y, aunque depende económicamente de ellos, no muestra ningún otro vínculo.

El tema sexual se relaciona con la idea de familia dado que ésta ha sido vista tradicionalmente como la instancia que legitima las relaciones sexuales y las encauza hacia el ideal de perpetuar los valores de una sociedad determinada. A su vez, la imagen de la familia en estas novelas, se relaciona con la temporalidad a través de la postura del personaje ante la idea de “reproducción” como una forma de dar continuidad –tanto a ciertos valores como a la especie. Siguiendo estas consideraciones, quizás la relación familiar en *La tumba* que en mayor medida muestra la descomposición de ésta, como núcleo social, es aquella que se establece entre Gabriel y su tía.

La primera mirada de la tía hacía Gabriel es descrita como maternal: “Odié ser su sobrino, pues me miraba con un aire maternal, haciéndome sentir como el imbécil número uno sobre la tierra”¹²⁴. Reconocemos desde esta primera mirada un indicio en la conducta del sobrino que muestra una alteración de la idea de familia que se mencionó arriba. Posteriormente, durante la fiesta de esa noche, la tía bebe y cambia su actitud hacia el sobrino: “me gustas, tengo ganas de besarte no con un beso maternal ni de tía, no, no, no.”¹²⁵. A partir de entonces, Gabriel se deja conducir por la voluntad de su tía y, aunque ya había mostrado el indicio de atracción hacia ella, en realidad es la tía quien dirige: “me toma de la mano [...] Subimos las escaleras [...] Abre la puerta [...] Cierra la persiana [...] mi tía me besa”¹²⁶.

El incesto representa una de las muchas prohibiciones ligadas al sexo, como lo explica Bataille en *El erotismo*:

¹²⁴ *La tumba*, p. 48

¹²⁵ *Ídem*, p.54

¹²⁶ *Ídem*, pp. 54, 55.

La determinación de aquellos a quienes no debemos conocer sexualmente es variable. Sin que la regla haya sido nunca definida, sabemos que, en principio, no debemos unirnos con quienes vivían en el hogar familiar cuando nacimos; de este lado hay una limitación que sin duda sería más clara sin la intervención de otras prohibiciones variables, arbitrarias para quienes no se someten a ellas¹²⁷

A pesar de la ambigüedad de una prohibición que requiere de una consideración cultural particular, es claro que para el caso que nos ocupa, el personaje reconoce que la relación sexual con su tía está en el ámbito de lo prohibido. El lector en este punto podría esperar que al personaje no le perturbara la idea del incesto, dada su actitud continuamente contestataria; sin embargo, Gabriel Guía siente vergüenza: “no podía verla otra vez. Sentía que la vergüenza se desbocaba por mis sienes [...] me odié terriblemente y salí de ese cuarto”¹²⁸

Tanto en el relato del incesto como en muchos otros, el personaje da muestras de arrepentimiento después de haber actuado en contra de ciertos valores, es decir, después de haber mostrado una conducta contracultural. Las acciones de Gabriel Guía ante los demás personajes reproducen una imagen contestataria y contracultural del personaje; no obstante, debemos recordar que, al igual que en *Gazapo*, las acciones narradas se interiorizan en *La tumba*, por lo que, ante el lector, el personaje se muestra arrepentido.

Las reglas y prohibiciones, respecto a la sociedad promovidas por la institución familiar, llevan la consigna de “formar” al individuo y conducirlo a una particular idea de

¹²⁷ George Bataille, *El erotismo*, p. 57

¹²⁸ José Agustín Ramírez, *Op. cit.*, p. 55

madurez que le permite perpetuar las mismas reglas y prohibiciones. A través de la vergüenza ante el incesto, Gabriel Guía da muestras de haber aceptado la prohibición, sin embargo, sus acciones frente a otros personajes siguen siendo contestatarias. Este enmascaramiento es esencial para comprender la modalidad de permanencia en el tiempo que permite identificar a Gabriel Guía a través de la novela: la promesa.

Recordemos que para Ricoeur, la promesa es el modelo de permanencia en el tiempo en donde la identidad *ipse* no coincide con la identidad *idem*. Es decir, al ser fiel a la palabra dada, se establece una negación al cambio; a pesar de las contingencias, el personaje mantiene su misma actitud. Gabriel reconoce los valores sociales que debe adquirir para convertirse en adulto; no obstante, se niega al cambio y continúa actuando contraculturalmente.

Es notable que las reacciones contestatarias de Gabriel están en la expectativa de todos los personajes; en ese sentido, ninguno de ellos espera que Gabriel sienta vergüenza o arrepentimiento. El hecho de que este tipo de actitudes sean las esperadas por los personajes pone en duda la consideración de ellas como contraculturales. De hecho, a pesar de ser ante los demás una especie de líder, dado que la conducta contracultural de Gabriel es motivada por la expectativa de los personajes y no por una convicción propia, podría decirse que el personaje es en verdad “un títere con los hilos rotos”¹²⁹, como él mismo se describe.

La relación que establece con Dora al inicio de la novela está delineada por las expectativas de otros personajes. Después de haber sido acusado de plagio, y dado que esta acusación es vista por los personajes como una seria afrenta en contra de Gabriel, el siguiente encuentro con Dora, que es quien lo acusa, es el centro de atención de los

¹²⁹ *Ibid.*, p. 33.

personajes: “Éramos la expectación general. Todos habían dejado de hablar y nos miraban.”¹³⁰

Gabriel decide mostrarse indiferente, como lo hace ante su padre, su madre y en otras ocasiones. Esta actitud de desapego coloca al personaje en una posición relativamente superior respecto al resto de los personajes. Es así que, cuando Dora le comunica su partida, Gabriel cree haber consumado su venganza al hacerle sentir que le era indiferente. De igual forma, al humillar a Jaques después de que éste lee su ensayo frente al grupo, Gabriel parece divertirse aparentando que los sentimientos de Jaques no le interesan. Sin embargo, la diferencia entre las acciones frente a otros y aquellas que se narran sólo ante el lector, describen un personaje sometido a su promesa.

De esta forma, aunque frente al lector es claro que la situación impele al personaje a actuar de determinada manera, la presión externa determina su acción en última instancia. La narración de las acciones interiorizadas dan muestra de un personaje muy lejano a la indiferencia; se nos narran sentimientos exacerbados que han sido forzados a mantenerse contenidos, es decir, interiorizados. El lector puede saber que el personaje de Dora no provoca realmente la indiferencia de Gabriel; tan es así que en un pasaje de la novela le lleva a la desesperación e incluso a provocarse un daño físico:

Tenía verdaderos deseos de ir por ella para estrangularla.
Incontenible. Lloraba. Lágrimas saladas. Vino el vértigo [...] y
furioso lancé un golpe que rompió el espejo, dejándome la mano
ensangrentada.¹³¹

¹³⁰ *Ibíd.*, p. 16

¹³¹ *Ibíd.*, p.24

La sensación descrita como “vértigo” en la cita anterior, se presenta en varias ocasiones bajo la forma de un descontrol o con la imagen del “líquido en el cerebro”. Este elemento se relaciona con cada uno de los acontecimientos que llevan a Gabriel a cumplir su promesa de actuar de forma contestataria. Podemos ver un ejemplo de lo anterior en su primer enfrentamiento con Jaques, en el cual Gabriel lo insulta hasta llevarlo a las lágrimas. En medio de sus críticas más arteras el personaje describe esta sensación de pérdida de control:

Apuesto que le dolía, pero no hizo nada por detenerme. Hubo un momento en que me sentí perdido, confuso, y como no acertaba a explicar mi propio estado de ánimo, sólo bebía y bebía.¹³²

La imposibilidad del personaje para explicar su propio estado de ánimo se describe una página más adelante con la imagen del “títere con los hilos rotos”. Hay evidencia para hablar de una contradicción en las acciones de Gabriel Guía. Se presenta ante otros personajes como un ser impasible al que no le afectan los sentimientos del otro y, sin embargo, las acciones internas que se narran describen una especie de resistencia emocional exacerbada en sentimientos como la vergüenza o el arrepentimiento. Frente a Jaques, por ejemplo, Gabriel también da muestras de la presencia de este tipo de sentimientos después de haber criticado severamente a su ensayo frente al círculo literario:

al terminar la sesión me escabullí rápidamente, temiendo la mirada de Jaques. Fui a un café, donde bebí esa mezclanza de sombras pensando si realmente había líquido en mi cerebro.¹³³

¹³² *Ibíd.*, p.32

¹³³ *Ibíd.*, p. 57

Cumplir con las expectativas de otros personajes produce la necesidad en Gabriel de actuar en contra de los cambios que naturalmente lo llevarían hacia la madurez. Es en el uso del tema sexual que en mayor medida se ilustra la promesa como permanencia en el tiempo. Las relaciones sexuales que sostiene Gabriel, señalan la contradicción en varias ocasiones, por ejemplo con Elsa: “La segunda mañana consecutiva viendo la espalda de Elsa me dio la impresión de algo sucio y triste [...] El vértigo, los círculos [...] De mi boca escapó un grito de angustia”¹³⁴.

La postura frente a la expectativa del otro llega a sus últimas consecuencias con el embarazo de Dora. Gabriel recibe la noticia como un chiste; ante Dora se presenta bajo control y explica su actitud burlona con el hecho irónico de que sí habían utilizado métodos contraceptivos. Finalmente, Dora menciona su voluntad de abortar y Gabriel está de acuerdo; éste responde rápidamente y en la conversación que sigue no se vuelve a mencionar el aborto. Al mismo tiempo, las acciones internas que se narran en este pasaje vuelven a hacer referencia al descontrol pero esta vez se presenta ya como la certeza de que no habrá recuperación: “Salimos del café. Mi cabeza iba a estallar; o al menos, tuve la certeza de que así sería. Clic.”¹³⁵. Desde ese pasaje, el personaje tiene problemas para dormir.

La institución familiar está diseñada para conducir a los hijos hacia la consolidación de otra nueva familia: este es el proceso que busca sucederse en Gabriel. Las contingencias durante la novela lo llevan hasta el punto en el cual le sería posible afianzar ese proyecto familiar; sin embargo, puede más la impostura contracultural a través de la presión externa (en este caso de Dora).

¹³⁴ *Ibíd*, p.102

¹³⁵ *Ibíd*, p. 118

El supuesto suicidio del final no se narra; pero las acciones internas expuestas ante el lector describen un vertiginoso descenso de la narración, incluso hasta hacerse monosilábica. Gabriel advierte la falsedad en todo y no puede soportarlo: “Encendí la luz. Con tristeza advertí que era falsa, como todo”. Escribe algunos versos en donde anuncia que morirá y, al final, expresa un cierto arrepentimiento justificado en la comodidad de vivir según las expectativas del otro: “Bah, todo es vulgar, no tuve valor ni de seguir a Dora! Pero es cómodo, después de todo [...] Sí, cómodo”.

El no tener valor para formarse, a pesar de sentirse impulsado a hacerlo, lleva a Gabriel a preferir la comodidad de la farsa, la ausencia de compromisos y la abolición de toda responsabilidad. La promesa se cumple cabalmente; la búsqueda por mantenerse en el tiempo no puede llevarse a cabo de mejor manera que a través de la muerte.

Conclusión

En un país inmerso en la crisis surge una generación de jóvenes que enarbola la consigna del cambio. La insistencia crítica tuvo como principal blanco de ataque a cualquier modelo de autoridad; infamada como lo que fue, destructora de ideales. La desafortunada respuesta gubernamental mostró la real envergadura de un sistema opresor, agresivo y tirano; hecho que explicó ante todos, aunque tardíamente quizá, la motivación juvenil para manifestarse como fuerza opositora.

Hoy en día conocemos los hechos y estudiamos sus causas e impacto con una distancia temporal que aún no podemos llamar objetiva. Entendemos, tal vez como nunca antes, la búsqueda juvenil por la auto-gestión; en el sentido de nombrar sus propios objetivos, así como líderes y autoridades que fuesen en verdad representativos. Entendemos la distancia frente a la generación precedente y el desconocimiento de sus normas, moral y valores como una de las causas primeras de ésta búsqueda juvenil. Acudimos a la historia reciente de nuestro país en busca de respuestas que no han hecho sino señalar antecedentes en el movimiento juvenil como si se tratara de seguir un camino hacia un ineludible peñasco.

No obstante, todavía hace falta detenerse en aquello que sí logró producirse; aquellas ideas que atravesaron la Plaza de las tres culturas, Lecumberri y la lista de eternos desaparecidos. Es necesario replantearse una época ensombrecida por Tlatelolco, una generación que incluso en nuestros días continúa con el estigma de una suerte de amputamiento; leída, hasta ahora como aquello que sólo pudo haber sido pero quedó exclusivamente en potencia. En otras palabras, hace falta enfrentarse a los productos culturales de esa época intentando sortear su cataclismo.

Hablar de la juventud de mediados del siglo XX se ha convertido en un tema ya cargado de significado. El desastre, las muertes, y finalmente la aniquilación de un movimiento con ideales contraculturales, sin embargo, sólo puede compararse a la tragedia de categorizar a toda una generación exclusivamente a cuenta de una noche abominable. No es este hecho el único capaz de definir a los jóvenes de esa época; no se debe analizar una realidad sólo por su conclusión. Es así que, aun cuando los productos culturales de aquellos años constituyen, en efecto, la sintomatología de una crisis, ésta, no obstante, involucra algo mucho más profundo que el desconocimiento a la hegemonía.

Este estudio partió del análisis de la temática juvenilista en *La tumba* de José Agustín Ramírez y *Gazapo* de Gustavo Sainz. Comenzó por ubicarlas dentro de una tradición de novelas juveniles (la novela de educación) con la intención inicial de establecer una referencia respecto de la cual se pudiera delinear la postura contracultural de ambas novelas. Sin embargo, como hemos podido verificar, el proceso mediante el cual los personajes se construyen describe una problemática que rebasa la temática contracultural: la problemática de la identidad.

En principio, ver a la identidad como un problema, nos condujo a la pregunta sobre si ésta debía entonces ser *resuelta*, o bien *descubierta*. La solución se encontró a través de la propuesta de Paul Ricoeur: la identidad se *narra*. En su base, este cuestionamiento tiene que ver con el supuesto de que alguna instancia externa al individuo debe hacerse cargo de dar solución a la problemática de la identidad, como tradicionalmente se ha hecho. Sin embargo, al encontrarnos frente a casos contraculturales, es imposible adjudicar la tarea constructora de identidad a alguien que no sea el individuo en sí. No obstante, los casos concretos que aquí se estudiaron construyen personajes contraculturales pero que, a su vez, dan muestras de cierto apego a estructuras sociales (como la familia). Esta particular

mezcla entre contracultura y apego, revela el tipo de solución que se propone en las novelas ante el problema de identidad. La noción de identidad narrativa, propuesta por Ricoeur, permite el análisis de *La tumba* y de *Gazapo* bajo una perspectiva que incluya tanto al papel de la sociedad como al efecto de la contracultura en la construcción de identidad.

El primer capítulo desarrolla la problemática de la identidad así como las distintas “herramientas” que se han empleado históricamente para solventarla. Tradicionalmente, la sociedad se encarga de conducir a los “iniciados” desde la indeterminación hacia un estadio regulado por las normas y valores de la comunidad. El individuo, como ser diferenciado, no se promueve. Tal preocupación por enfrentar el problema de la identidad con un componente integrador se expresó a través del rito iniciático en sociedades arcaicas y más específicamente por medio del componente sexual en un contexto sagrado. La contraparte moderna, desacralizada, se instaura en una práctica pedagógica con fines igualmente integradores. Así visto, podemos delinear dos medidas contrapuestas pero diseñadas para enfrentar el mismo problema. La postura ritual incluyó a la sexualidad como elemento sagrado en el proceso iniciático, mientras que las sociedades desacralizadas confiaron en el método científico con una fe ciega en la institución educativa. Ambas posturas, la sexual y la educativa (formativa), fueron estudiadas en este análisis como las herramientas tradicionales para enfrentar el problema de la identidad; al mismo tiempo, se estudió la manera en la cual las novelas contempladas en este trabajo se alejaron de las estructuras de las instancias formativas así como de los procesos de iniciación sexual para construir la identidad de los personajes de manera narrativa.

El segundo capítulo se centra en el enfrentamiento contracultural a la noción de formación. Como pudo verificarse, dicho enfrentamiento se dio en niveles distintos en torno a las novelas que nos interesan. En primer lugar, fue necesario desarrollar a grandes

rasgos el contexto social histórico bajo el cual surgen ambas novelas. Hacerlo nos permitió dar cuenta del proceso mediante el cual la autoridad formativa se fue desvirtuando ante la joven generación de la segunda mitad del siglo XX. En segundo lugar, tal enfrentamiento con la tradición formativa pudo reflejarse también en las novelas. Tanto en *La tumba* como en *Gazapo*, se narra la intención de disociarse de las autoridades destinadas a formar a los personajes.

Los personajes principales en ambas novelas están embestidos de cierta autoridad frente a sus coetáneos, en cierta medida, a causa de ser representantes de la ruptura generacional. Ante esta noción de autoridad, la reacción de Gabriel Guía y de Menelao es extrema. A Gabriel Guía le toma más tiempo llegar al “punto sin retorno” o su postura más extrema (hasta las últimas páginas de la novela), pero su “descenso” comienza desde la primera página. El caso de Menelao es similar aunque en *Gazapo*, la decisión definitiva es la separación del hogar paterno, hecho que se narra en las primeras páginas de la novela; el resto del relato describe una suerte de “agazapamiento” a través del cual, como vimos, el personaje intenta evadir su situación.

A través de las reacciones límite de ambos personajes, el lector es capaz de construir narrativamente la identidad de los mismos. Gabriel Guía, con sus consecuentes lapsos de ira y su desesperación final, permite conjugar todos los elementos de otra manera disociados; la contradicción a la que se enfrenta este personaje (entre contracultura y apego) es resuelta en su proceso narrativo de construcción de identidad, por medio de su decisión postrera. Ya sea interpretado como suicidio o no, la conclusión de la novela se entiende como el final de esa contradicción para favorecer cierta “comodidad” mencionada en las últimas líneas: la comodidad de haber integrado elementos disímiles.

Sobre *Gazapo* podemos mencionar una contradicción similar encarnada en Menelao. A pesar de no haberlo querido, Menelao es dotado de cierta autoridad ante sus coetáneos por el solo hecho de no vivir bajo ningún régimen formativo. Sin embargo, el personaje se encuentra en una situación marginal, en la cual incluso su domicilio es puesto continuamente en riesgo y hasta sus padres parecen desconocerlo. Incapaz de solventar su situación, Menelao opta por la evasión, como una suerte de auto-engaño. Es así que el personaje logra integrar los elementos heterogéneos, a través de la continua narración de los mismos, en una unidad clara y definida: su identidad.

El tercer capítulo establece la relación entre el elemento sexual en las novelas y la temporalidad; al mismo tiempo delinea la manera en la cual narración y temporalidad se hacen equivaler. Este conjunto de relaciones mostró ser una especie de caldo de cultivo a través del cual los personajes pueden, igualmente, construir su identidad. Asumirse como autoridades, diferenciadas de aquellos mandos originalmente destinados a formarlos, generó el primer distanciamiento frente a la tradición pero, también, produjo textos con una temporalidad interiorizada en sus personajes. Este tipo particular de temporalidad logra que los personajes efectivamente tomen a su cargo la construcción de su identidad, dada la fórmula que equipara la narración con la temporalidad.

A través de los modelos de permanencia en el tiempo que describe Ricoeur, es posible para el lector lograr la plena “identificación” de los personajes. “La promesa”, puede observarse en el personaje de *La tumba* como esa continua búsqueda por cumplir las expectativas de otros personajes; al hacerlo, genera una temporalidad particular destinada a estar en contradicción con una línea más tradicional que también le dirige. Es por ello que Gabriel Guía de alguna manera se exige mantener una conducta de oposición aún cuando existe en él una tendencia hacia favorecer una conducta más tradicional.

El dominio de los personajes sobre la temporalidad en las dos novelas permite al lector construir la identidad narrativa de éstos. En el caso de *Gazapo*, podemos observar un modelo de permanencia en el tiempo relacionado con lo que Ricoeur llama el “carácter”. Es así que el personaje toma a su cargo la narración creadora de temporalidad, construyendo una temporalidad interiorizada. Por estar inmersa en la figura del personaje, esta temporalidad adquiere facultades productoras de realidad, es así que, ante el lector se nos presenta la narración de distintos acontecimientos como una novedad, a pesar de tratarse de la repetición de sucesos ya narrados. Este engaño, permite al personaje de *Gazapo* evadirse de la realidad para gestar la suya propia. En esta instancia los mismos acontecimientos se vuelven a narrar como sucesos distintos para que Menelao pueda generar el diálogo entre su identidad *ipse* y su identidad *ídem*, en una especie de autofagia en la que se construye usando lo mismo pero, gracias al engaño, esto no se agota y se presenta como información nueva. El engaño es eficaz y permite la construcción efectiva de la identidad del personaje, a través de la narración.

Estudiar la postura presentada tanto en *La tumba* como en *Gazapo* del tema de formación y del tema sexual, permitió ratificar la hipótesis inicial de que la identidad de los personajes se crea a través de la narración que el propio personaje hace hacia otros personajes, así como por medio de la narración –de los acontecimientos y de la temporalidad interiorizada– ante el lector. Aun cuando ambas novelas presentan rasgos pertenecientes a la tradición de la novela de formación e incluso a los relatos iniciáticos, no podemos aseverar que ninguna de las dos obras se trate enteramente de un relato de este tipo; no por ello, sin embargo, debemos pensar que los personajes no son dotados de identidad.

Entendiendo la identidad como la dialéctica de la mismidad y de la ipseidad, la perspectiva de Ricoeur nos permite encontrar en la narración el estrato en el cual lo concordante y lo discordante se conjugan en una especie de síntesis (no fija) que entendemos como la identidad narrativa. El personaje “puesto en trama” describe su identidad de manera dinámica, a través de su narración. En este sentido, las novelas aquí estudiadas se alejan de la noción de personajes “acabados” o completos; una noción así implica la idea de una identidad que, una vez adquirida, queda fija e inmutable. Tanto Gabriel Guía como Menelao dan muestras de lo contrario, un enfrentamiento persistente con la contingencia, mismo que les provoca una reacción: como resultado de ello, la identidad se gesta en el proceso en el que tal enfrentamiento se narra.

La motivación inicial de este trabajo, como ya se mencionó, era el relacionar a *La tumba* y a *Gazapo* con una rica tradición de novelas en torno al tema juvenil. Hacerlo develó de inmediato la originalidad en ambas obras en cuanto a que se añadía el elemento contracultural y de ruptura. No obstante, la originalidad no estriba sólo en la inclusión de una nueva temática acorde con la época sino en las consecuencias que esto tuvo en el proceso constructor de personajes.

En primer lugar, pudimos observar que los personajes de ambas novelas señalan dos carencias básicas para el proceso formativo tradicional que ya no están presentes en el paradigma que describen. Los personajes se enfrentan con la ausencia de autoridades válidas, o que fuesen consideradas dignas para formarlos; dada la profunda brecha generacional descrita en el capítulo segundo, pudimos explicarnos ese vacío también en las novelas. La crítica se dirige tanto al modelo formativo escolar como al familiar y establece la necesidad de construir la identidad de otra manera. Es en este sentido que ambos personajes prueban el método de constituirse ellos mismos como autoridades; y sólo como

subproducto de este intento se describe el proceso mediante el cual el personaje se enfrenta con diversas contingencias que le permiten construir su identidad.

En segundo lugar, los personajes también dan muestra de la vacuidad del acto sexual, acto que tradicionalmente se relaciona con la madurez y con “hacerse adulto”. Este tema ha quedado descrito en el capítulo tercero como un vacío, en efecto, pero un vacío significativo. La puesta en crisis del elemento sexual nos lleva a identificar su máxima consecuencia en la creación de una temporalidad alternativa, un tiempo interno. Es a través de esta nueva temporalidad que es posible adjudicar la acción a los personajes y, por tanto, es posible reconocerlos. La distancia con la realidad, en el caso de Menelao, y la contradicción en el caso de Gabriel Guía, lejos de ser un obstáculo para la construcción narrativa de sus identidades permite establecer más claramente la síntesis entre la mismidad y la ipseidad.

En tercer lugar, la temática de ruptura en las novelas también da cuenta de la necesidad de encontrar una sustitución al modelo formativo. Como ya vimos, la adjudicación de autoridad a los personajes por sí sola, no llena este vacío. Al comparar ambas novelas con la tradición formativa, también resultó evidente que la herramienta que reemplaza a la instancia formativa es el texto en sí. Dicho de otra manera, el acto de narrarse ante otros personajes, a través de grabadoras, diarios, conversaciones, monólogos y ante el lector mismo, constituye la herramienta constructora de identidad que reemplaza a la autoridad o a la tradición formativa.

Finalmente, al hacerse cargo de sus narraciones, los personajes minimizan de alguna manera la existencia de cualquier realidad exterior a ellos. Sólo se narran las acciones en las que pueden incidir; se dejan de lado principalmente los acontecimientos que refieren las vidas de los personajes adultos. Queda claro que se está creando un mundo

aparte, aislado hasta cierto punto, en el que sólo tienen cabida los personajes jóvenes orbitando en torno al personaje principal. Al emplear la narración como una suerte de sustituto de ese mundo exterior, los personajes se enfrentan al dilema de su temporalidad. Al narrar, se fabrica un tiempo, y la temporalidad que observamos en ambas novelas está interiorizada en cada personaje. Al tratarse de un tiempo interno, podemos concluir que el mundo, o la realidad, que fabrica tal narración debe ser igualmente interna. Si bien representada ante otros personajes y ante el mismo lector, lo que queda claro es que dicha realidad le pertenece al personaje. En ese sentido, la distancia respecto a la tradición de la novela de formación se da en la necesidad de crear personajes que se hagan cargo de la narración, de enfrentar su temporalidad; dicho de otra forma, de enfrentarse con la construcción de su identidad.

Las actitudes que, como lectores, decidamos tomar frente a una obra literaria son imposibles de predecir. No obstante, tratándose de obras que corresponden a un periodo tan particular como la década de los sesenta en México, no es extraño que se relacione a la ficción con la situación preliminar a los asesinatos en Tlatelolco; particularmente, tratándose de novelas escritas por jóvenes y con personajes igualmente jóvenes que enfrentan situaciones similares a las experimentadas por la generación juvenil de la época. Si bien es cierto que las obras literarias podrían facilitar una lectura por cualquier tipo de lector al establecer una posición independiente frente al contexto que las produce, entender la situación de coincidencia entre el contexto y la ficción de las novelas que se estudiaron como un hecho extra-literario no es del todo deseable, ya que debe considerársele como un elemento importante en la obra.

Novelas como *Gazapo* o *La tumba* nos hacen cuestionar la validez de un término como “extra-literario” tratándose precisamente de una obra de ficción que demuestra su

capacidad para construir a través de la narración aquello que, incluso dentro de la novela, también es considerado como ficción o mentira. La materia prima constructora de identidades, como se demostró en este análisis, es la narración. Dada como acto, no es demasiado significativo conocer el origen de su materia prima o si ésta es verificable o no; lo relevante, según se demostró, es el poder de integración que tiene el acto de narrar para efectuar la síntesis entre lo homogéneo y lo heterogéneo.

Estudiar la narrativa de “La onda” implicó enfrentarse con muchas ideas preconcebidas. Elegir un posible rumbo de investigación fue una tarea un tanto compleja dado el peso de algunas lecturas imperantes sobre la narrativa de “La onda”. Al seleccionar la primera novela de José Agustín y la de Gustavo Sainz como objetos de estudio, resulta necesario estar consciente del lugar que se han ganado ambas obras dentro del conjunto de las letras mexicanas y evitar creer que hace falta cierta apología de ellas.

Uno puede ver a *La tumba* o a *Gazapo* como experimentos de novela o bien como ejemplares de la conducta juvenil de la época, entre otras posibilidades que han vinculado a las obras con un determinado momento en la historia de México –haciéndolas por lo tanto, dependientes de su contexto socio-histórico. Puede argumentarse la pérdida de vigencia en estas novelas si se les considera exclusivamente como modelos expositivos de una realidad específica y, sin embargo, no puede negarse que exponen una problemática con la suficiente vitalidad como para explicar que ambas novelas sigan siendo leídas con interés aún en nuestros días.

En este estudio no se intentó promover lectura alguna. Tampoco es la intención de este escrito fungir como apología de las novelas analizadas. La intención que motivó la producción de este trabajo tiene más que ver con señalar que incluso cuando las novelas ponen en crisis el modelo tradicional bajo el cual se generaba el sentido, a fin de cuentas, el

lector es siempre capaz de comprender. En el caso de la construcción de personajes, resulta crucial el saber que existe la posibilidad de construir la identidad de los mismos aun a través de los medios mismos por los que el relato parece negarlos. Este hallazgo en la propuesta de Ricoeur permite revelar el potencial real de la narración incluso más allá de la literatura. Nos permite delinear la manera mediante la cual construimos sentido y, más aun, construimos un sentido sobre nosotros mismos. Pero, hablando sólo literariamente, la noción de identidad narrativa tiene implicaciones profundas principalmente en el análisis de obras a partir del siglo XX. La problematización de los preceptos de la modernidad requiere de un concepto que nos permita crear sentido incluso a través de las contradicciones, que son, en fin, la materia de la que está hecha nuestra realidad.

OBRAS CITADAS

1. ADORNO T. Y Horkheimer M. “El concepto de ilustración” en *Teoría cultura y sociedad*, Tomo 2. Facultad de filosofía y letras, UNAM, 2005.
2. ALTHUSSER L., “Ideologías y Aparatos Ideológicos de Estado” en http://www.webdianoia.com/contemporanea/althusser/althusser_txt_1.htm
3. ARREDONDO, Inés. *Obras completas*, México D.F., Siglo XXI, 2002
4. BATAILLE, Georges. *El erotismo*, México D.F., Tusquets, 2005
5. BATIZ, Huberto, “Los libros al día”. México en la cultura: *Siempre!* No. 234, México D.F. (s.f)
6. BATIZ, Huberto. “La cultura en México”, *Siempre!* No. 135, México D.F. 16 de septiembre, 1964.
7. BEISER, Frederick C. *Enlightenment, Revolution, and Romanticism: Genesis of Modern German Political Thought*: Harvard University Press, 1992.
8. CABRERA, Patricia. *Una inquietud de amanecer: Literatura y política en México*, México, Plaza y Valdés, 2006.
9. CAMPOS, “Kant y la Educación”, s.f. consultado noviembre 14, 2008, en: http://www.filosofiadelaeducacion.cl/Joomla/index.php?option=com_content&task=category§ionid=4&id=41&Itemid=27
10. CARBALLO, Emmanuel. “¿La tumba? Una obra tan ingenua como pedante”. La cultura en México, No. 235: *Siempre!* México D.F. 17 de agosto, 1966.
11. -----“La cultura en México”, *Siempre!* Num. 210, México D.F. 23 de febrero, 1966.
12. CASO, Antonio et. al. *Conferencias del Ateneo de la Juventud /*, México D.F, UNAM, 2 ed. 1984.
13. ELIADE, Mircea. “El terror a la historia” en *Teoría cultura y sociedad*, Manuel Garrido (compilador), Tomo 2. Facultad de filosofía y letras, UNAM, 2005.
14. ----- *Iniciaciones místicas*, Taurus. Barcelona, 1989.
15. ----- *Lo sagrado y lo profano*, Paidós, Barcelona 2007.

16. GADAMER, Hans George. "Mito y razón" en *Teoría cultura y sociedad*, Manuel Garrido (compilador), Tomo 2. Facultad de filosofía y letras, UNAM, 2005.
17. GLANTZ Margo, *Onda y escritura en México –jóvenes de 20 a 33*, México, Siglo veintiuno editores, 1971.
18. GOETHE, *Las desventuras del joven Werther*, México D.F, talleres de programas educativos, 1990.
19. GOFFMAN Ken, *la contracultura a través de los tiempos*. Prólogo de Dan Joy. México, Anagrama, 2005.
20. GUNIA, Inke, *¿Cuál es la Onda? La literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta*: México D.F, Iberoamericana, 1994.
21. IBARGÜENGOITIA, Jorge. *El heraldo cultural*, número 16, febrero 27, 1966.
22. KEUNEN, Bart. "Rethinking European Identity through a Triptych of Literary Heroes", *European Review* (2007), 15 : 125-134 Cambridge University Press
23. LARROYO, Francisco, *Historia General de la Pedagogía*, en: <http://www.um.edu.ar/math/maestria/paradigmas.htm>
24. LINCOLN, Bruce. *Emerging from the Chrysalis: Rituals of women's initiation*. Oxford University Press, 1991.
25. MARTÍNEZ, Abraham G.«La historia de un irreverente con causa.» *El Universo del Búho*. D.F. 6(72) 24-31.
26. MARTINEZ, Fernández, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001 Pág. 53
27. OLIVERA, Maricela. «Evolución histórica de la educación básica a través de los proyectos nacionales 1921-1999.» *Diccionario de Historia de la Educación en México*. 4 de julio de 2009, <http://biblioweb.dgsca.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec_6.htm>.
28. PALEY-FRANCESCATO, Martha. «Entrevista a Gustavo Sainz.» *Hispanamérica* (1976), 63-81.
29. PAVEL, Thomas. "Narratives of ritual and desires". *Victor Turner and the construction of Cultural Criticism*. Ashley Kathleen. Indiana University Press, Indiana, 1990.
30. PIAZZA, Luis Guillermo, "La cultura en México", *Siempre!* Núm. 245. México D.F., 26 de octubre, 1966.

31. PONIATOWSKA, Elena, *¡Ay vida no me mereces!*, Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Juan Rulfo, la literatura de la onda, Mexico D.F, Joaquin Mortiz, 1993.
32. RAMÍREZ José Agustín, *La contracultura en Mexico : la historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas.* México D.F, Grijalbo, 1996.
33. ----- *La tumba.* México, Joaquín Mortiz, 2004.
34. -----“La onda que nunca existió”. Revista de crítica literaria latinoamericana. Año XXX, N. 59 en:
“<http://www.darthmouth.edu/~rcll/rcll59/59pdf/59agustin1.pdf>”
35. ----- *De perfil,* México, Joaquín Mortiz, 2003.
36. ----- *Tragicomedia mexicana,* 3ra Ed. México, Planeta, 2007, Pág. 223
37. RICOEUR, Paul. *Historia y narratividad,* Barcelona, Paidós, 1999.
38. ----- *Sí mismo como otro,* México D.F, Siglo XXI, 2006.
39. ----- *Tiempo y narración I,* México D.F, siglo XXI, 2004
40. ----- *Tiempo y narración II,* México D.F, siglo XXI, 2004
41. RODRÍGUEZ, Emir, “Tradición y renovación” *América latina en su literatura,* obtenido el 29 de mayo, de 2008 de:
http://www.archivodeprensa.edu.uy/r_monegal/pdfs/Tradicion.pdf
42. ROUSSEAU, J.J. *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres,* Biblioteca Virtual Cervantes, Alicante, 1999. Recuperado de la red el 7 de julio de 2009 de:
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12140524229031506543435/p0000002.htm>
43. SAINZ Gustavo, entrevistado por Martha Paley-Francescato.
<http://laprincesadelpalaciodehierro.blogspot.com/>, 2 de octubre de 2006.
44. SAINZ Gustavo. *Gazapo* México D.F, Joaquín Mortiz, 2002.
45. SALMERÓN, Miguel. *La novela de formación y peripecia,* Madrid, A. Machado libros, 2002.
46. SARTRE, Jean Paul. *El muro,* México D.F, Época, 2006
47. TURNER, Victor. *The forest of symbols.* Cornell University Press, 1967.
48. VAN GENNEP, Arnold. *The rites of Passage,* Chicago, The University of Chicago Press, 1969.