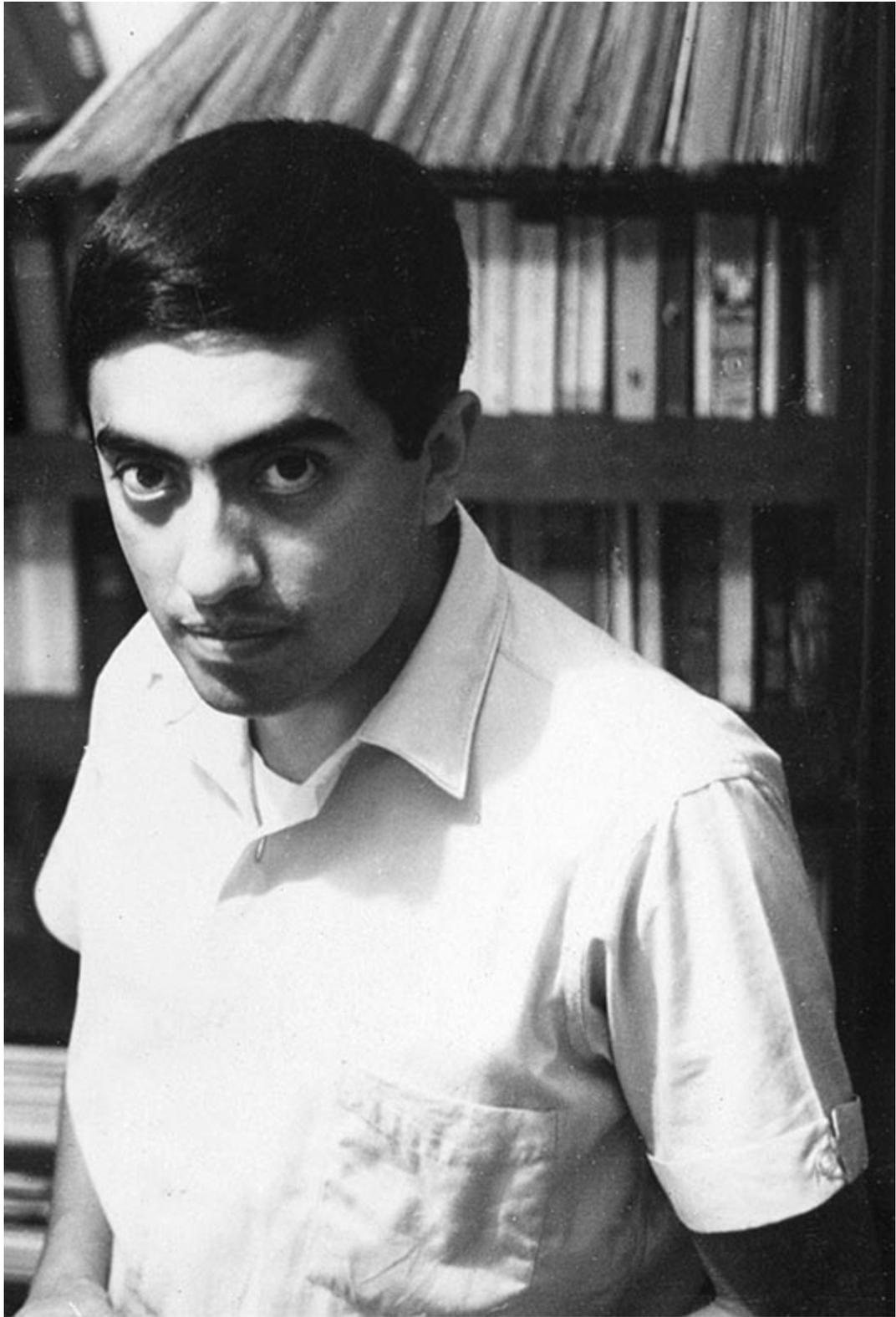


GUSTAVO SAINZ

Gazapo



 *Biblioteca*
Gustavo Sainz



GUSTAVO SAINZ

Gazapo

Prólogo de James W. Brown
Epílogo de Ramón Xirau



www.gustavosainz.com



Ediciones del Ermitaño
MINIMALIA

Primera edición en MINIMALIA, agosto de 2008

Director de colección: Alejandro Zenker

Cuidado editorial: Elizabeth González

Coordinadora de producción: Beatriz Hernández

Coordinadora de edición digital: Itzbe Rodríguez Ciurana

Viñeta de portada: Mauricio Morán

© 2008, Solar, Servicios Editoriales, S.A. de C.V.

Calle 2 número 21, San Pedro de los Pinos.

03800 México, D.F.

Teléfonos y fax (conmutador): +52 (55) 55 15 16 57

solar@solareditores.com

www.solareditores.com

www.edicionesdelermitano.com

ISBN 978-607-7640-12-7

Hecho en México

Índice

Gazapo: modelo para armar, de James W. Brown

Vulbo me cuenta que estuvieron en Sanborns

El domingo oí por tercera vez

Las tías discuten en la recámara

Texto garrapateado

Menelao dice en otra cinta magnética

Parece que el timbre del teléfono

O Menelao frente a la grabadora

Del diario de Menelao

Las altas, viejas paredes pardas

También hay otras imágenes

Una nota sobre *Gazapo*, de Ramón Xirau

*Gazapo: modelo para armar**

JAMES W. BROWN

Ha declarado Vicente Leñero, en un ensayo cuya clarividencia contiene tal vez tanto de lo tajante como de lo acertado, que la nueva promoción de jóvenes novelistas mexicanos ocasiona (o ha ocasionado ya) un vigoroso brote de parasitismo académico; o sea que esa promoción, dado el trajín publicitario de la actual escena literaria mexicana, pronto se verá (o se ha visto ya) inundada de “estudios, tesis profesionales, teorías psicológicas, ensayos, panoramas y quién sabe cuántas cosas más”; y también que “la fiebre analítica —esa crónica e irremediable enfermedad de los medios intelectuales— ha descubierto otra maravillosa fórmula de fácil manejo y fecundos resultados.¹ Lejos de reaccionar en una forma rotundamente negativa al recelo, por cierto natural y comprensible, de un joven novelista ante la crítica literaria, un recelo que comparte con Susan Sontag y otros, sólo responderíamos que la crítica existe porque la literatura es, de por sí, criticable (léase interpretable), y que todo lector es un crítico, a menos de que recurra a la pasividad del *lector-hembra* tan despreciado por Cortázar. *Sequitur* que *crítico-hembra* no sería menos despreciable. Además, añadiríamos que el mismo acto de criticar —como los de leer y escribir, siendo aquél una conjugación de éstos— es una actividad altamente tentativa y criticable. Puede o no puede agradar. Puede o no puede acertar. Pero en el mejor de los casos la obra literaria y el ensayo de crítica se complementan como los dos polos del imán, y de ellos dos todos disfrutan. Es más: hay obras que parecen invitar a

investigaciones y análisis, y esto puede interpretarse como un signo del interés y la curiosidad que despiertan, bien porque son meramente novedosas o porque sus valores son los verdaderos valores que resiste el frote del escrutinio para salir después con más brillo aún.

Dentro del grupo que incluye al mismo Leñero, junto con José Agustín, René Avilés Fabila y otros, uno de los jóvenes más comentados sigue siendo Gustavo Sainz, autor de *Gazapo*, aunque diremos con toda franqueza que es todavía temprano para saber a ciencia cierta por cuál de las razones arriba delineadas.² Lo cierto es que *Gazapo* abrió en México un ciclo de novelística juvenil, así como lo hizo Oswaldo Reynoso en Perú, para citar un ejemplo más de este fenómeno ya casi universalizado. Según afirma Sainz, su novela despistó las primeras tentativas críticas. Él confesó en una entrevista esclarecedora con Emir Rodríguez Monegal, que a lo mejor mucho “no esté bien expuesto en la novela”.³ Por tanto, trataremos de aportar nuestra concepción de la estructura de *Gazapo*, y la esencial unidad de ésta con ciertos temas que se desarrollan a lo largo de la narrativa, sean o no sean “bien expuestos”.

Comencemos con la primera capa estructural, la formal, y la que tanta guerra les ha dado a lectores y críticos, ya que existen varias posibilidades de investigar el arreglo de elementos que comprenden la narración. Sin lugar a dudas, el lector ya sabrá que el argumento gira alrededor de un joven, Menelao, que vive en el apartamento de su madre, habiendo abandonado su casa a causa de disgustos familiares entre él, su padre y su madrastra. Su vida consta de noches de parranda al lado de sus amigos y días de escuela, a la que parece faltar con más o menos frecuencia, y entre todo esto el hastío, puntualizado por frecuentes llamadas telefónicas, encuentros callejeros, y otros pasatiempos casuales y casi azarosos. Corteja a una

muchacha, Gisela, niña al parecer ingenua, a quien él instruye en materias de amor y sexología; también intenta darle lecciones de “laboratorio”, y la lleva a su apartamento para verificar allí escenas lascivas, tal y como lo hace su amigo Mauricio con una corista, así como otro “cuate” con una mujer divorciada. Al mismo tiempo Menelao se enreda en una serie de peleas con Tricardio, miembro de otra pandilla, sobre una cuestión de *pundonor*.

La narrativa se desenvuelve mediante un magnetófono, que Menelao usa para captar sus recuerdos y para urdir fantasías, la mayoría de ellas eróticas. Relata acontecimientos, conversaciones telefónicas, charlas de sus amigos, notas sacadas de su diario íntimo y el de Gisela, y otros episodios, reales y fantaseados, que no obstante dan a algunos la impresión de que fueron grabados por sus amigos, pero todos son en realidad del protagonista —según el autor—. ⁴ La acción tiene lugar en un espacio de seis días (viernes a miércoles). Menelao, que el sábado ha robado la grabadora de su casa, se sitúa, en términos de tiempo, en el lunes, “recordando, contando, imaginándose cosas, hacia atrás, hasta el viernes, y hacia delante, fabricando hipótesis sobre lo que puede suceder hasta el miércoles”. ⁵ A medida que el protagonista graba, narra, borra, cambia, y vuelve a grabar, van multiplicándose las versiones y posibilidades, que a primera lectura ostentan una carencia de orden, sea narrativo o lógico. Sin embargo, el autor declara haber elaborado la novela “muy científicamente y no a la trompa talega”, lo cual queda evidenciado en el análisis que ofrecemos a continuación. ⁶ Volvamos a lo estructural.

La novela no se estructura en capítulos, sino en escenas y fragmentos de escenas que, en su totalidad, suman treinta y uno en número, a nuestro juicio. Las agrupaciones tipográficas de estos fragmentos, las que pudieran señalar un diseño a manera de capítulos, no siempre corresponden

a la estructura narrativa y por lo tanto resultan (quién sabe si a propósito) bastante engañosas. Para localizar sincrónicamente estos bloques narrativos es preciso valerse de signos que establecen la ubicación temporal de cada episodio. Poniendo las escenas en su orden cronológico, establecemos el siguiente esquema: *viernes* Gisela encuentra a Menelao en una peluquería y le cuenta que Tricardio la ha espiado por una ventana mientras ella se bañaba (47).⁷ Menelao busca a Tricardio y le gana en una pelea (23) o no hace nada (122); *sábado* Menelao entra en su casa familiar y roba la grabadora (54); esa noche sus amigos se reúnen en Sanborn's sin Menelao y conciertan otro asalto a la casa (9) o tal vez van al teatro (49), mientras Menelao asiste (57) o no asiste (65) al teatro y luego pasa la noche solo, dormido, en su apartamento (15) o con Mauricio y la corista Bikina (63); *domingo* en la mañana los amigos de Menelao salen frustrados en sus tentativas de sacar más cosas de la casa de él (11, 15, 17, 20, 117): en la tarde Menelao visita la casa de Gisela (31) y la lleva a su apartamento (32); *lunes* Menelao espera a Gisela, a que ésta vuelva de la escuela, pero no la ve, se va y la encuentra después en su apartamento (39, 65, 98) o posiblemente tropieza con Tricardio y pelean de nuevo (40, 98); esa noche hay fiesta en casa de Fidel, a la que Menelao asiste (39, 40, 44, 47, 117, 120) y se jacta de sus proezas o no asiste (121-130) porque está cubierto de moretones; esa misma noche el padre de Gisela, siendo taxista, lleva a Arnaldo y Balmori a la fiesta y les oye decir que Menelao "se acuesta con Gisela" (una jactancia mentirosa de Menelao que le sale por la culata); y *martes* en la mañana Gisela, llorosa y maltratada, le informa a Menelao por teléfono que no puede salir con él, pero accede a su demanda de hablar con él al mediodía, en el Museo de Higiene (80); Menelao, con unos amigos, saca a su abuela de paseo matutino en auto, van al parque de Chapultepec

donde la vieja se muere súbitamente (82, 89), o al mediodía los amantes acuden a la cita y van al departamento de Menelao donde éste cuenta un sueño, otra versión de la muerte de su abuela (102); el padre de Gisela, iracundo, trata de entrar al departamento pero ellos escapan, Menelao huye a la tortería de su madre, ya que siguen persiguiéndolo (110) o tal vez, él y Gisela salen tranquilos y acompañan a Vulbo a un café (después de varias posibles escenas eróticas en el departamento, amén de una trifulca con la madre de Menelao) donde los tres convienen (o no convienen) en obtener un *panel* cerrado para realizar una orgía ambulante al otro día (escenas vistas por Menelao en visiones anticipadoras: 180), o salen del café sin habérselo propuesto (186), o dos tías beatas encuentran el diario personal de Gisela, el que contiene apuntes de sexología, esto último siendo relatado el *miércoles*, por Menelao (149), después de un partido de fútbol con otras muchachas y como si lo del día anterior no hubiera pasado —o bien porque no pasó (153)— éste describe también otro encuentro más con Tricardio, que acaba siendo golpeado a manos de la policía, o por lo menos así debemos creer. Añádase a esto varios cabos sueltos, en forma de episodios fantaseados a medias y dejados sin elaborar, como el de un gato muerto a navajazos (159), un cadáver robado (177), y un asunto de cien pesos que se ensaya y no se resuelve (155, 165, 181, 187).

Entre todo lo expuesto, todavía nos falta un *modus operandi* que identifique el relieve del diseño u organización interior de estos elementos que siguen dando una sensación de una desorganización narrativa. Pero si consideramos cada bloque narrativo con respecto a su sitio temporal en la trama (sin tener en cuenta, eso sí, saltos y retrospectivas que no siguen la tendencia sincrónica del bloque), y colocándolo en forma comparativa con la perspectiva utilizada, es decir, en esta novela, o la de primera persona o la del “autor omnisciente”, resalta el

siguiente patrón que nos facilita una división en diez unidades, orgánicas y coherentes:

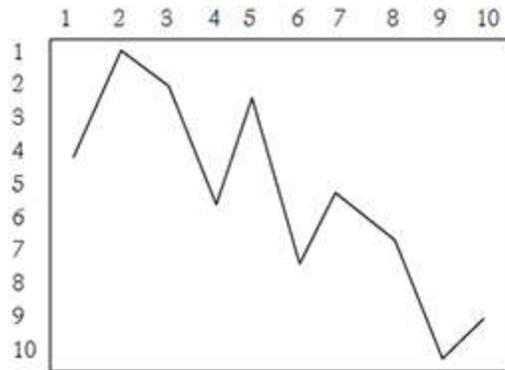
Texto que comienza	pág.	Tiempo: (día)					Perspectiva:		Unidad
		V	S	D	L	M	la pers.	autor omn.	
Vulbo me cuenta	9	+					+		1
Probablemente las									
Hermanas	11	+					+		
Recuerdo que Mauricio	15	+				a.m.	+		
Horas después,	17	+					+		
Ahora puedo verlo todo	20	+					+		
El domingo oí	25	+					+		2
La cinta terminó	30	+					+		
Después de la comida	31	+				p.m.	+		
Más tarde	32	+					+		
Las tías discuten	39							+	3
Quería decirle	40							+	
Cerca de Menclao	44							+	
Cada uno	47							+	
O los muchachos									4
alegando	49	+						+	
Texto garrapateado	54	+						+	
Tomé el taxi	57	+						+	
Menclao dice	65						+		5
Gisela queda									
empanizada	78						+		
Entonces no sabía	78						+		

Texto que comienza	pág.	Tiempo: (día)					Perspectiva:		Unidad
		V	S	D	L	M	la pers.	autor omn.	
Parece que el timbre	80				+			+	6
Ahora son las nueve	82				+			+	
A las diez de la mañana	80				+			+	
○ Menclao	98				+		+		7
Del diario de Menclao	113				+		+		
Por la noche	117				+		+		8
Cuando salí de la fiesta	120				+		+		
Apago la grabadora	130				+		+		
Las altas, viejas paredes	133					+	+		9
Más tarde, cuando llega	149					+	+		
Ahora habla Fidel	153					+	+		
También hay otras imágenes	159					+	+		10
○ mejor	178					+	+		

Se nota que cada una de las diez unidades, aquí divididas por una línea intermitente, se vale de una sola perspectiva, salvo la primera, que alterna una con otra. Se ve también que los acontecimientos del viernes no figuran en la tabla, ya que aparecen únicamente en retrospectivas y alusiones a conversaciones.

Siguiendo nuestra línea de pensamiento y haciendo una representación pictográfica del orden cronológico (4, 1, 2, 5, 3, 8, 6, 7, 10, 9) de estas diez unidades, vemos lo siguiente:

Serie diacrónica: Orden de unidades en la novela

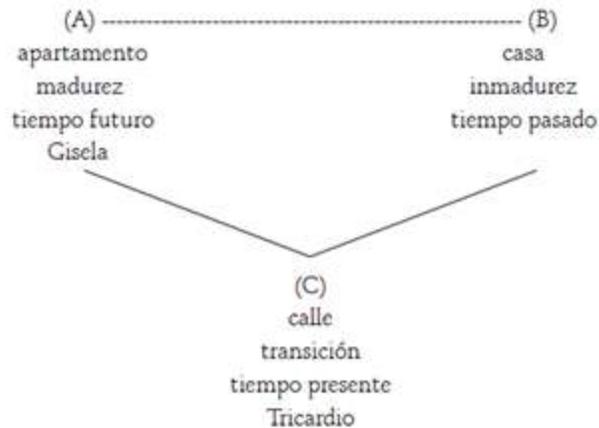


Así percibimos que la línea narrativa, si bien ni avanza en una forma estrictamente rectilinear, presenta una estructura rítmica y ordenada. Vemos que hay cuatro saltos retrógrados (1-2, 4-5, 6-7, 9-10) y dos grupos de unidades que avanzan en orden cronológico (2-3-4-5, 6-7-8-9).

Este cuadro también nos permite entrar en una consideración de varias conexiones que existen entre el diseño estructural y el patrón temático. Observamos que las tres cimas o puntos altos del segundo cuadro (unidades 2, 5, 7) corresponden con las tres escenas en el apartamento, con Gisela, el domingo, lunes y martes, respectivamente. Dos de estas cimas van seguidas de un punto intermedio (3,8) que tienen lugar en la fiesta de Fidel, que se utiliza como vehículo para introducir dos series de retrospectivas; la primera (3) relata la derrota de Tricardio el viernes, y la segunda (8) destaca los resultados —si bien no el acto mismo, que queda sin relatar— de la derrota de Menelao, el lunes. La cuarta cima (10) continúa la temática de las tres precedentes, ya que contiene la cuarta visión erótica de Menelao en cuanto a Gisela: la del *panel*. Los tres puntos bajos (1, 4, 6) giran alrededor de la casa de Menelao: el robo de la grabadora, el robo frustrado de parte de su pandilla, y la (primera y más elaborada) muerte de la abuela. La cuarta (9) encierra también una visión recordada de Menelao sobre su casa (149-150) pero sirve principalmente para vincular la

situación familiar —real e imaginada— de Menelao y Gisela. A base de estos postulados, derivamos la conclusión de que existen tres ejes temáticos: (A) los amoríos que sostiene Menelao con Gisela, que representan para él la madurez sexual que él va adquiriendo, y las posibilidades eróticas y la futura afirmación de su desarrollo personal que se implica en esta madurez, todo lo que él asocia geográficamente con su apartamento: (B) el mundo semirrechazado de su inmadurez, el peso de la envidia, el odio, y además conflictos no resueltos con su padre y su madrastra, el recuerdo de sus primeras fantasías sexuales, todo lo cual tiene su casa como sede geográfica; además, percibimos (C) la serie de pleitos con Tricardio, punto intermediario entre (A) y (B), ya que geográficamente ocurre en la calle y representa tanto la madurez cuando Menelao gana (autoafirmación física y sexual, porque él protege a Gisela y busca venganza de las transgresiones de Tricardio) y la inmadurez cuando pierde (derrota y frustración, miedo y negación de su patrimonio machista). Es (C) un punto intermediario también porque tiene su comienzo dentro de la trayectoria de la novela, en los siete días circunscritos en la trama, y así representa el tiempo presente, momento fluido entre el pasado (B) y el futuro (A). Resulta, entonces, el esquema tiempo-espacio-temático de la página siguiente.

Como se verá, aún falta la última clave. En vista de que Gisela representa el personaje-eje de (A) y Tricardio lo es de (C), ¿quién representa el síndrome casa/pasado (B)? Es indudablemente la abuela, vieja chocha y maloliente, pero a la vez simpática y cariñosa, quien simboliza para Menelao su vida anterior, su envidia y deseo infantil de muerte de un hermano que ya ha muerto, su odio a la madrastra, su desilusión de su padre y de su madre divorciada.



La conexión casa-familia-abuela se hace patente durante su visita a la casa el martes: al entrar en la casa se le imponen los recuerdos de siempre, visiones de bailarinas (piernas, bocas, senos), dejos de sus fantasías infantiles, como en otra ocasión la casa le recuerda “el triste sonido de [sus] masturbaciones” (149). Ahora se yuxtaponen los contornos conocidos de su casa, su abuela que le regaña, y el eco del pasado: “La misma perorata de siempre y yo de cabrón, pensando en otras cosas: nalgas por todas partes, senos por todas partes, bocas pintadas, muslos blancos detrás de las mallas de rombos delicados” (86). La vieja, siempre presente en la casa (89), encarna muchísimos celos, frustración y culpabilidad que Menelao exorciza mediante la muerte de ella; no sólo lo hace una vez, sino dos veces. La primera vez ella se muere tendida sobre la hierba del parque de Chapultepec, y después fallece en un embotellamiento de tráfico; lo importante es que en ambos casos Menelao se sueña el autor inocente de su imaginada muerte, por haberla llevado de paseo, etc., y de esa forma intenta disminuir simbólicamente su vida anterior y de borrar el peso psíquico de su niñez, manteniendo al mismo tiempo las manos limpias de más culpabilidad, por imaginaria que sea.

Ahora bien, si aceptamos el credo de E. M. Forster, al sostener éste que el fondo de toda novela se basa en el tiempo, nuestro esquema nos permite vislumbrar lo que,

para nosotros, encierra el verdadero meollo de *Gazapo*.⁸ Entendemos que el eje prefigurativo (A) representa en su totalidad el tiempo futuro, y que (B) comprende el conjunto de elementos en el pasado, con el cual Menelao experimenta una especie de equilibrio, una precaria crisis temporal entre pasado y futuro, coyuntura desarrollada para caracterizar la serie de confrontaciones entre él y Tricardio.

Representando su estado transitorio e inestable, entre el pasado y el futuro, la trascendencia de este conflicto (C) refleja una esencia incompleta, fluida, algo que no encaja todavía, Menelao mismo, personaje central de la novela. Éste oscila entre el apartamento y su casa, entre el estado adulto y la niñez, entre el valor y el temor, y entre el anhelo. Sentimos, como él siente más que nadie, que aún le falta una personalidad que sea propiamente suya; hasta su nombre sufre un constante vaivén, creando un tono humorístico: Mentolado, Melachupas, Melomeas, Melenas, Melanio, etc. Además, asume gestos, posturas, actitudes, ora de algún profesor pedante, u ora de Humphrey Bogart (10) o Drácula (40); por lo tanto, está en constante crisis consigo mismo porque se siente suspendido entre un pasado que temerosamente intenta descarrar y un futuro de posibilidades que apenas alcanza a soñar. Este estado de tenue equilibrio es tan agudo para Menelao, que no se permite el lujo de admitir sus derrotas en las peleas en las cuales se enfrenta. Sólo sabemos que aparecen moretones, un ojo morado, etc. Incluso inventa un ataque de un policía que le dice: “Yo ya te partí la madre una vez...” (154). Por otra parte, repite, adorna y exagera sus supuestos triunfos y los lleva como una corona.

Su estado de crisis no sólo responde a esta encrucijada, endémica en todo adolescente, sino que exacerba en (A) y (B) este arreglo esencialmente tripartito. Vamos a examinarlos en orden reverso. La situación doméstica (B) le

ha ocasionado otro origen de crisis, que es la pérdida de seres amados y un traslado brusco; recuerda los conflictos familiares (124, 149); se siente rechazado por su padre (16, 27-29); ve a su madrastra como una intrusa (27, 160, 173); y a pesar de cierto desprecio a su madre que vive en su departamento, al final indica que “me acuerdo mucho de mamá” (171,186). El otro factor causante de la crisis es (A) la serie de semiseducciones que realiza el joven, las que son en realidad “cachondeos” interrumpidos, no porque Gisela se niegue, sino porque Menelao “se raja”, temeroso ante la enormidad de sus fantasías. Pone barreras, inventa pretextos y sucesos comprometedores para no consumir el acto, mientras anuncia a sus amigos que “se acuesta (lo que es verdad si sólo se piensa en la postura horizontal) con ella”. Sus logros son de tipo onanista ya que no hace el amor con Gisela.

Estos tres factores críticos representan también los enfoques generativos de la multiplicación del hilo narrativo.⁹ Aunque las bifurcaciones de la acción parecen ilimitadas, son variantes de un número limitado de alternativas que se agrupan alrededor de los tres ejes ya mencionados. Son resoluciones parciales de la crisis: victorias personales o desquites que, reales o soñados, resultan ser más o menos satisfactorios en los casos dados. Conste que las resoluciones no son ni tajantes ni perentorias; dejan ver que Menelao se muestra recatado no sólo con respecto al sexo, sino que, como dándose cuenta de su disposición crítica en esos momentos, se frena con respecto a su familia —no corta el ombligo—, y hasta trata de hacer las paces con Tricardio.¹⁰ De ahí que sean resoluciones sólo en el sentido de que equilibran el balance pasado-futuro para que éste no se tire ni por un lado ni por otro. En este aspecto el relato termina tal y como comienza; el equilibrio continúa como antes y los dos tiempos siguen en pugna sobre el eje del presente. Como

un equilibrista de circo, Menelao sigue andando a tientas sobre el alambre de su crisis temporal, con pasos para atrás y para delante, malos pasos y tropezones, hacia la plataforma de enfrente que tal vez alcance con la madurez o que tal vez no alcance nunca.

En resumidas cuentas, creemos haber hecho evidente que la estructura y la temática de *Gazapo* sí tienen diseño y que se vinculan a lo largo de la narración; que en efecto se trata de un ramaje temático-estructural sobre el cual cuelga un montaje de hojas episódicas, nada azarosas si se consideran en su totalidad.

De acuerdo, señor Sainz, usted no escribió su novela “a la trompa talega”.

* Artículo publicado originalmente en *Nueva Narrativa Hispánica*, vol. 3, núm. 2, 1973, p. 237-244.

1 Vicente Leñero, “La narrativa joven de México”, *Mundo Nuevo*, núm. 39-40, septiembre-octubre de 1969, p. 18.

2 Gustavo Sainz, *Gazapo*, 4^a ed., México, Joaquín Mortiz, 1967.

3 “La novela de los nuevos”, *Mundo Nuevo*, núm. 22, abril de 1968, p. 6.

4 *Op. cit.*, p. 6.

5 *Op. cit.*, p. 5.

6 *Op. cit.*, p. 4.

7 Las páginas corresponden a la cuarta edición.

8 E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, Nueva York, Harcourt, Brace & World, 1954, pp. 27-32.

9 En el plano psicológico afirma Maurice Debesse en *La crisis de originalidad juvenil* (Buenos Aires, Nova, 1955) que “por orden de frecuencia, los hechos que más a menudo provocan la crisis [de pubertad psicológica] son los siguientes: muerte o *alejamiento de un ser querido, brusco cambio de vida, aspiración frustrada y el primer desengaño amoroso*” (p. 34). Citado en Raúl Vera Ocampo, “¿Complejo generacional en la nueva novela latinoamericana?” *Mundo Nuevo*, núm. 38, agosto de 1969, p. 79. Lo subrayado es mío.

10 Mauricio de la Selva, “Gazapo”, *Cuadernos Americanos*, núm. 25, 1966, p. 259.