

LA FORMULACIÓN DE LA VERDAD EN “PUENTE DE PIEDRA” DE SALVADOR ELIZONDO

Enkratisz Révész

Universidad Católica Pázmány Péter

revesz.enkratisz@btk.ppke.hu

RESUMEN: La temprana cuentística de Salvador Elizondo, ha recibido escasísima atención de la crítica, y, a pesar de su evidente calidad estética, permanece a la sombra de sus dos novelas y sus textos experimentales posteriores de mayor repercusión. Sin embargo, estos primeros cuentos se conciben supeditados a una lógica estructuradora nada menos consecuente que la de las obras posteriores del autor. Para demostrarlo, en el presente estudio inquirimos algunos principios organizadores del discurso de “Puente de piedra” de *Narda o el verano* (1966), con el fin de poner de relieve el carácter eminentemente experimental de la narración que se define como intento de captar una verdad presentida.¹

PALABRAS CLAVE: instante, desdoblamiento del narrador, fracaso de la palabra

ABSTRACT: Despite the evidently high aesthetic quality of Salvador Elizondo’s early narratives, critics have paid little attention to this aspect of his work. The early narratives of Salvador Elizondo still remain under the shadow of his later novels and experimental texts; these are the writings that have had a major impact. This essay argues that his early short stories follow the same structural logic as his later narratives. We put to question some of organizing principles of the discourse of the short story “Puente de piedra” from the volume *Narda o el verano* (1966), showing how the experimental character of narration communicates an attempt to grasp an elusive truth.

KEYWORDS: instant, unfolded narrator, failure of the word

1 PARTES Y COMIENZOS

Si empezamos nuestro análisis con la descripción de los comienzos detectables y las partes del texto es porque creemos que su manejo técnico y su carácter insólito permiten reconocer la estricta lógica organizadora del discurso. Primero nos concentraremos en las características del *incipit* y la descripción de otros comienzos, para llamar luego la atención al carácter contradictorio de la división del cuento en dos partes marcada por un espacio blanco después del segundo párrafo.

La primera frase de la narración envuelve al lector inmediatamente en los acontecimientos con una entrada repentina en medio de los sucesos. Sin embargo, la aplicación del comienzo *in medias res*, que tradicionalmente sirve para explicar los antecedentes de una determinada situación en una visión retrospectiva, en este caso tiene una

¹ Tanto las dos novelas del autor, *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965) y *El hipogeo secreto* (1968), como los textos experimentales de *El grafógrafo* (1972) son objetos de numerosos análisis literarios, mientras que entre los primeros cuentos publicados en *Narda o el verano*, sólo “La historia según Pao Cheng” atrae mayor interés de parte de los críticos. A partir de finales de los años 80 Vicente Cabrera publica algunos estudios sobre los primeros textos narrativos del escritor, entre ellos el análisis titulado “El bucólico ‘Puente de piedra’ de Salvador Elizondo”.

función bien diferente. En “Puente de piedra” los antecedentes de la historia quedan sin aclarar y el comienzo brusco se acentúa con el uso del estilo directo sin ninguna introducción.

“Tienes que venir al *picnic*”, le había dicho, “esa será como la prueba de fuego de tus sentimientos”. (Elizondo 1999: 29)

Aparte del estilo directo llama la atención el artículo determinado de la primera frase cuyo uso normalmente apunta a un hecho ya tratado. El lector recibe la impresión de que ya se ha hablado del *picnic* y que él ha entrado con retraso en la historia. Parece raro también el uso del pluscuamperfecto por su valor de anterioridad respecto a un momento en el pasado. Salta a vista la omisión de datos concretos, explicaciones, o cualquier referencia temporal o espacial. Así la competencia del lector se somete a prueba desde el primer momento y él se ve obligado a formular conjeturas sobre la situación básica llenando los vacíos por medio de su imaginación. Hasta se prescinde de revelar la identidad del sujeto enunciador de la oración directa. Gracias a los aspectos tratados, el *incipit* causa en el lector la impresión de leer la continuación de una historia con numerosos antecedentes desconocidos.²

Resulta llamativo también que el comentario del narrador, en vez de figurar al final de la frase, interrumpe la oración directa. El narrador hace aquí un juego doble: empieza con las palabras de *él*, mientras que mediante la interrupción resalta su propio papel. La forma verbal de la primera oración admite todavía la posibilidad de una narración en primera persona del singular. Aunque dicha posibilidad queda anulada ya en la segunda frase, la ambigüedad inicial no parece casual y se repite numerosas veces a lo largo de la narración.

En el *incipit*, el campo semántico del vocablo “*picnic*”, jornada relajante y divertida en el campo, está en clara oposición con “la prueba de fuego” a la que se quiere someter a la invitada. El carácter incompatible de las dos nociones suscita la curiosidad del lector y se crea una tensión especial ya a partir de la primera frase que motiva fuertemente la lectura. El *picnic* se llena de un significado especial y se transforma en un acontecimiento clave en el desarrollo de la relación de los personajes. El extranjerismo salta del contexto castellano y cumple dos funciones: por una parte, dirige la atención del lector inmediatamente al asunto más importante del texto, por otra, indica el carácter insólito del suceso dentro de la rutina de costumbres en la que se encierran los personajes.

El comienzo de la segunda parte nos sorprende con una corta oración interrogativa en un discurso ambiguo al que remitiremos más tarde. Desde el punto de vista temático, la separación tipográfica de las dos partes por el espacio blanco no se justifica en este lugar, ya que la ruptura formal va emparejada con la continuación del contenido. La pregunta inicial en realidad se concibe como la continuación de las reflexiones del chico sobre las posibles alternativas del *picnic* del domingo.

Respecto al desarrollo de los sucesos podríamos trazar una línea divisoria en otro momento de la narración dentro de la segunda parte, donde sí se produce una clara ruptura temática: los dos primeros párrafos después del espacio blanco cuentan todavía los preparativos de la excursión y las precauciones que toma el chico para que todo salga bien, mientras que a partir del tercer párrafo hasta el final del cuento se narran los sucesos del mismo *picnic*. Por lo tanto, sería mucho más lógico introducir una ruptura después del segundo párrafo de la segunda parte para marcar el comienzo de algo fundamentalmente nuevo en la narración. Nosotros, al aludirnos a las dos partes del cuento nos atendremos a esta ruptura temático-narrativa en vez de considerar la tipográfica y trazamos una línea divisoria entre los preparativos de la excursión y el *picnic* propiamente dicho. Creemos que el análisis

² Elizondo recurre frecuentemente a la anulación total o parcial de los antecedentes que quedan sin aclarar a lo largo de la narración causando en el lector una significativa sensación de carencia, como ocurre también en los cuentos “La puerta” y “En la playa” del mismo volumen.

textual comparativo de las dos partes indicadas ofrece suficientes razones para hacerlo, como veremos en adelante.

En resumen, hemos constatado que tenemos tres arranques en las primeras páginas del texto, sin embargo, ninguno de ellos corresponde a un comienzo verdadero. El *incipit in medias res* es un comienzo negado, marca la continuación de sucesos callados de la fábula³. El nuevo arranque indicado por el espacio blanco es un falso comienzo, la narración de los acontecimientos sigue sin ninguna ruptura fundamental. En cambio, en el tercer caso, tenemos un comienzo disimulado, porque donde todo justificaría empezar una nueva parte, prosigue la relación de los sucesos y el cambio esencial se marca simplemente con un nuevo párrafo. Surge la pregunta ¿qué es lo que motiva semejante trastocamiento de comienzos y continuaciones posibles? Si las continuaciones pueden camuflar nuevos comienzos, mientras que los comienzos formales implican la continuación temática de la historia, se plantea la definitiva inexistencia de un comienzo absoluto. El narrador se niega a relatar una historia desde el comienzo hasta el final. Esto, por una parte, causa la sensación de enfrentarse a una realidad demasiado compleja como para poder ofrecer un cuadro completo de ella, por otra, revela la intención de contar sólo unos momentos escogidos. Se manifiesta nítidamente la voluntad de captar sólo los instantes clave cargados de significado, lugares de concentración de extraordinaria densidad que integran acontecimientos pasados y futuros, sin necesidad de introducción ni explicaciones. El trasfondo conceptual que trasluce por la manipulación de principios y continuaciones aparece también implícitamente formulado en el texto. Para el protagonista del relato “de la perfección de un instante dependía la realización de un sueño” (Elizondo, 1999: 30). Nos parece que ésta es una idea clave que funciona como principio organizador de la estructura profunda del texto. Ya en el primer texto del primer tomo de cuentos de Elizondo, la escritura para el escritor – igual que el *picnic* para los protagonistas – se define como “una fórmula de transacción” (Elizondo, 1999: 29), para captar el instante decisivo, para descifrar un enigma inquietante y enfrentar “una verdad presentida, pero siempre desconocida” (Elizondo, 1999: 31).⁴ Cabe resaltar en este lugar la extrema importancia del culto al instante en otras obras de Elizondo, sobre todo en *Farabeuf o la crónica de un instante*.⁵ La coincidencia en absoluto sorprende ya que no media mucho tiempo entre la génesis de ésta y la de los primeros cuentos escritos por el autor.

Para él y ella, en la larga historia de su relación, el domingo del *picnic* parafrasea el instante decisivo, lo conciben como “la prueba de fuego” (Elizondo, 1999: 29). La importancia del *picnic* queda subrayada también por el hecho de que la segunda parte (que narra los sucesos de la excursión) triplica en extensión a la primera (que presenta los preparativos). La primera parte del cuento tan sólo prepara este instante, mientras que en la segunda, se vive el mismo. A pesar de que la narración continúa en pasado, al pasar a narrar los acontecimientos del *picnic* el tiempo se vuelve más concreto y próximo, el espacio más tangible, y las acciones de los protagonistas más definibles.

³ Usamos el término narratológico de Mieke Bal que distingue entre los tres niveles de la narración llamándolos la fábula, la historia y el texto. Véase su *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*.

⁴ Se nota la clara filiación de Elizondo con la visión borgiana que esta vez no puede ser objeto de nuestro análisis. Para profundizar en esta vertiente de su narrativa se ofrecen varios estudios que merecen atención. Consúltense por ejemplo los ensayos respectivos de Eduardo Becerra, Malva E. Filer y Floyd Merrel indicadas en la bibliografía.

⁵ *Farabeuf o la crónica de un instante*, primera novela de Elizondo, se manifiesta como una tentativa obsesiva de definir un instante decisivo que concentra en sí pasado, presente y futuro ofreciendo la clave del último secreto de la identidad humana. Aunque los cuentos de *Narda o el verano* se publicaron después de *Farabeuf*, se escribieron antes, así no parece aventurero constatar que en “Puente de piedra” se expone el germen del concepto básico de *Farabeuf* respecto a la cardinal importancia de un instante selecto.

La acción en la primera parte se caracteriza por saltos constantes al pasado y al futuro (abundan sobre todo las analepsis repetitivas⁶ de indeterminada duración y distancia) con referentes temporales poco concretos (“muchas veces”, “siempre”), y el orden cronológico de los sucesos no deja reconocerse. Es un tiempo amorfo,acrónico, sin cuerpo definible, en claro contraste con el marco temporal concreto y bien definido de los acontecimientos contados según la secuencia cronológica en la segunda parte. Al contrastar las dos partes parece especialmente relevante la oposición pluscuamperfecto-indefinido. El *picnic*, contado en indefinido, es una serie de acontecimientos concretos en un lapso claramente fijado, mientras que los preparativos y reflexiones antes de la salida son en su conjunto, por la inmanente relatividad y valor de anterioridad expresada por el pluscuamperfecto, una gran *analepsis* en relación con este instante fijo. Mientras que el pluscuamperfecto aleja al lector de los sucesos decisivos, la unidad temporal de la segunda parte y las formas del indefinido le permiten vivir los acontecimientos.

Cabe añadir también que durante el *picnic* los protagonistas viven el instante decisivo del beso que desemboca en el espasmo de horror. Este instante (beso) dentro del instante (domingo del *picnic*) es una especie de catarsis negativa, la farsa amarga de la anhelada perfección trascendental del momento. Desde esta perspectiva carece de interés todo lo anterior. Como resultado, en el texto tenemos la paráfrasis de un instante concreto, un antes poco definido y, en el momento de la despedida, se vislumbra también un opaco después, restringido al dominio de la memoria, es decir, al dominio de la ficción:

Aún estaba pálida y así la recordaría para siempre. (Elizondo, 1999: 36)

En este punto surge la sospecha de que el texto no es otra cosa que la materialización de esta ficción nostálgica, conservada y evocada por la memoria. Pero, ¿quién evoca y quién lo narra?

2 LA VISCOSIDAD DEL DISCURSO

El discurso de la narración es un discurso plurilingüe, es decir, integra tanto los discursos de los personajes como el del narrador, cuyas voces en varias ocasiones resultan difíciles, hasta imposibles de distinguir. La técnica de borrar las fronteras claras entre los diferentes discursos da lugar a un fuerte efecto manipulador, cuyo reconocimiento desempeña un papel importante en la interpretación del texto.

Al parecer es un narrador extradiegético que cuenta la historia en pasado, en tercera persona del singular, su discurso predomina en el relato de los acontecimientos. Parece omnisciente por revelar los sentimientos más íntimos de los personajes, sin embargo, en un análisis más profundo, sale a la luz el carácter fuertemente restringido de su saber que en ningún caso sobrepasa al de los personajes. El problema se vincula estrechamente con el hecho de que entre la focalización del narrador y la de los personajes se establece un vaivén constante, con unas fronteras muchas veces difíciles de localizar, ya que la transición de la focalización del narrador a la de los personajes es siempre muy fina. El narrador para citar contenidos mentales de los personajes recurre frecuentemente a los verbos “sentir”, “pensar”, “parecer” y sus sinónimos, que borran las fronteras entre el discurso propio y los ajenos. Pero la ambigüedad de la focalización se nutre también de otros factores:

Al mediodía les gustaba encontrarse en el Centro y mezclarse al bullicio de los empleados y de los turistas porque ellos eran como una isla bajo los árboles de los jardines públicos y

⁶ Se usa el término genettiano. Véase el tercer capítulo de *Figuras III* de Gérard Genette.

ella le decía: “¡Cuántas veces he pasado por aquí y nunca me había parecido como ahora!” Se equivocaba *quizá*, pero en esta equivocación estaba contenido todo lo que él amaba en ella y le aterrorizaba la posibilidad de que su separación inminente tuviera lugar entre un estrépito de automóviles o una *garçonière* de mal gusto. (Elizondo 1999: 29, el primer subrayado es nuestro)

...
De la ilusión pasaba al desencanto, temerosa siempre de perder la estabilidad de sus sentimiento. Pero su intuición, que las más de las veces le inquietaba, le decía *ahora* que *ese* día de campo no tendría la menor importancia. (Elizondo 1999: 30, los subrayados son nuestros)

En el primer fragmento, la aparición del discurso modalizante “quizá” puede implicar tanto las dudas del narrador como las de *él* o de *ella*. Los deícticos “ahora” y “ese” en el segundo ejemplo dan testimonio concreto de la introducción del enfoque de la chica en el discurso del narrador. Las dos modalidades secundarias del discurso, el modalizante y el personal, caracterizan todo el relato de los acontecimientos.⁷ A todo ello se añade el doble sentido (primera y tercera persona del singular) de las formas verbales en imperfecto, pluscuamperfecto y condicional.

Las fluidas fronteras entre los distintos discursos dan la sensación de viscosidad de la narración que tiene una función importante en el relato de los sucesos. A pesar de que en algunos momentos breves se hace valer la focalización de *ella*, el focalizador por excelencia es, sin lugar a dudas, *él*. El narrador se identifica de tal manera con el enfoque del chico que parece que, en realidad, es el chico quien evoca los recuerdos de aquella relación, rellenando ciertos huecos por medio de su fantasía. La sugerida tesis sobre la posible identificación del chico con la figura del narrador la apoya también la textura especial de la estructura profunda del relato de la primera parte: el texto no se teje mostrando las causas y los efectos de los sucesos. La yuxtaposición de las situaciones, ideas y pensamientos narrados, muchas veces, obedece a la lógica irracional de las asociaciones. Los puntos de conexión de tipo asociativo entre los elementos del texto impiden que lo consideremos ilógico, sin embargo, a menudo detectamos saltos en el contexto que el pensamiento estrictamente racional no permitiría realizar. Es el personaje-narrador quien cuenta sus recuerdos, a veces, desde una distancia, otras, reviviendo los sucesos y evocando de nuevo los sentimientos y pensamientos situándose en el presente de la historia. Las ideas que quedan en el aire sin explicación, refuerzan la sensación de que lo captamos todo en un momento de reflexión espontánea.

No parece menos interesante la técnica de citación de frases en estilo directo. En este campo también se detectan interesantes diferencias entre las dos partes del texto: mientras que en la primera parte, es decir, hasta el *picnic*, se citan entre comillas las frases pronunciadas directamente por los protagonistas, a partir de la salida al campo, éstas se marcan con un guión. Además, en el relato del *picnic* junto a las frases introducidas con un guión, encontramos también otras entre comillas, pero éstas, en oposición a la primera parte, en vez de transcribir las frases pronunciadas por los personajes, describen sus pensamientos. Así en la segunda parte podemos diferenciar claramente tres estratos discursivos dentro del texto: las citas directas, es decir, lo dicho en el *picnic*, las frases entre comillas que evocan lo pensado en el *picnic*, y las oraciones no marcadas que equivalen a las reflexiones del narrador-personaje al evocar los sucesos en un momento posterior.

⁷ Carlos Reis al tratar los registros del discurso en su libro *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, a base de las propuestas de Todorov distingue desde un enfoque semiótico entre varias modalidades del discurso: nombra dos modalidades secundarias, a saber, los discursos modalizante y personal, y cuatro principales, los discursos abstracto, connotativo, valorativo y figurado. Fuera de la presencia constante de las dos modalidades secundarias aquí tratadas que se integran en un contexto fuertemente metafórico y connotativo, analizaremos también en el presente capítulo los dos casos relevantes del discurso abstracto.

El desdoblamiento del narrador en la figura del protagonista conduce al vaivén permanente entre distanciamiento y acercamiento en el comportamiento narrativo. La diferenciación entre la primera y la tercera persona del singular sustenta una falsa apariencia y la figura del narrador y la del chico confluyen en la misma persona que vive y evoca lo ocurrido en momentos temporales distintos. *Él* es, en realidad un *yo*, a la vez que es *otro*, separado de ese *yo* por el paso del tiempo que media entre los sucesos y su narración. Así el narrador extradiegético con un supuesto enfoque objetivo es una trampa para el lector. El reconocimiento del enfoque personal oculto nos permite interpretar el encuentro de los personajes con el albino como una vivencia profundamente personal y subjetiva de los protagonistas.

3 LA VERDAD PRESENTIDA Y EL FRACASO DE LA PALABRA

Tratándose de la historia de una relación sentimental resulta realmente rara la ausencia casi total de referencias directas al aspecto físico de los protagonistas. El lector llega a saber sólo cuanto deduce del contexto. El color de los ojos, el pelo, la piel, la figura como principales motivadores de los sentimientos de los enamorados, formarían parte natural del discurso de una historia sobre una atracción sentimental. La omisión de referencias concretas a propiedades físicas por parte del narrador-personaje refleja de manera indirecta el rechazo del contacto sexual cuya realización les parece más bien un esfuerzo necesario que un acontecimiento deseado. *Él* y *ella*, no tienen ni nombre que les pudiera vestir de cierto carácter individual y el relato no ofrece ningún dato concreto en cuanto a su persona. Funcionan y se definen exclusivamente dentro del marco de su relación, y de esta manera no son ellos sino esta relación de carácter agónico que entra en primer plano para protagonizar el cuento.

Actúan dos fuerzas contrarias sobre ellos: primero, la necesidad de conocer el carácter de su relación, segundo, el rechazo de aquella verdad última que los desnuda destrozando implacablemente sus ilusiones. Se esfuerzan por concretar sus sentimientos, sienten que sería necesario encontrar una formulación verbal para definir lo suyo: “Era preciso hablar. Era preciso resolver las cosas” (Elizondo 1999: 35). A la necesidad del contacto verdadero responden sus repetidos intentos de comunicación que, a pesar de todos sus empeños evidencian cada vez más el fracaso de sus palabras.

En la descripción del *picnic* llama la atención la gran cantidad de puntos suspensivos que se inscriben hasta varias veces dentro de la misma frase en el discurso de los personajes. Las frases en estilo directo en esta parte son cortas, fragmentadas por interrupciones, y quedan con frecuencia sin terminar, lo que contrasta con las oraciones largas y en su mayoría compuestas del discurso del narrador. La fluidez de este último resalta el titubeo del habla de los protagonistas. Parece también emblemático el comentario del narrador que introduce el diálogo más extenso del texto:

Decidieron entonces comer en silencio, en ese silencio hecho de frases sin importancia.
(Elizondo 1999: 34)

Todo que se dice carece de interés y la ya referida doble técnica de citación se usa en función de resaltar la irremediable falta de sinceridad en la relación mediante la constante yuxtaposición de lo pensado y lo comunicado:

Él la veía, repitiéndose a sí mismo, sin atreverse a decirlo en voz alta: “¡Qué bella te ves así!, qué bella te ves así ...!”
—Nunca he podido entender en qué consiste el reumatismo — dijo al fin (Elizondo 1999: 33)

En las dos ocasiones cuando aparece el discurso abstracto en el texto se percatan anomalías semejantes:

“La apariencia de las mujeres rara vez coincide con los sentimientos que nos inspiran.” (Elizondo 1999: 31)

...
–Yo no sé... supongo que no soy madura – decía sin percatarse de los primeros pinos que comenzaban a verse desde la carretera –. Supongo que nunca llegaré a serlo... Siento que me falta algo fundamental de la vida, pero me resisto... Estoy “bloqueada” como dicen. (...)

Esa conversación lo irritaba. *Siempre había creído que la verdadera sabiduría de las mujeres no podía ser producto más que del alcohol o del amor.* “¿Por qué no habla de otra cosa?”, pensaba, “...de nosotros, de sus sentimientos hacia mí, de lo que está pasando ahora, en este paseo...” (Elizondo 1999: 32, el subrayado es nuestro)

Las dos constataciones del discurso abstracto se arraigan en un fondo ideológico común de matiz despectivo. El primer ejemplo evidencia el ya mencionado papel restringido de la atracción física en las relaciones del protagonista con las mujeres, al mismo tiempo que es una clara formulación de la falta de sensualidad en su relación con *ella*. Respecto al segundo ejemplo, la sorprendente yuxtaposición del alcohol y el amor apunta a su efecto común, de manera que la pérdida del juicio natural se define como la única fuente de la sabiduría de las mujeres. Ellas, pues, no le atraen a *él*, ni físicamente ni con su intelecto. Así la auténtica pasión por una mujer verdadera se sustituye por una especie de “compasión” (Elizondo 1999: 33) que le inspira una adolescente “bloqueada”, débil y reumática.

La “conversación”, que deberíamos llamar más bien un monólogo de la chica, es uno de los momentos de mayor sinceridad, en que ella confiesa su incapacidad de llevar a término su relación. No obstante, su único esfuerzo serio por revelar su estado de ánimo ante el otro queda sin respuesta. *Él* ni llega a reconocer que, en oposición a lo que piensa, *ella* habla justamente de su relación, de lo que sucede entre ellos en la excursión.

La falta de madurez formulada por *ella* ofrece una clave para la personalidad de ambos protagonistas y se forma un círculo vicioso. Por un lado, los protagonistas inmaduros no saben establecer un contacto verdadero, son incapaces de *dar cuerpo* a sus sentimientos en dos sentidos: en sus palabras y en sus actos. Por otro, esta incapacidad comunicativa los bloquea e impide que se realice un proceso de maduración. En consecuencia, ellos no se ven capaces de tomar ninguna decisión, ni de dar pasos importantes, y se dejan llevar por los sucesos hasta el intento frustrado de llevar a cabo el contacto físico, después del cual ya resulta imposible mantener la ilusión de cualquier relación. Al reconocer en el espasmo de horror el abismo que los separa, fracasa definitivamente el poder de la palabra. El retorno es “largo y silencioso”, ya no se habla hasta pronunciar los últimos adioses, y sus palabras no se libran de su esencial falsedad ni en la escena de despedida. Al decirse adiós “los dos estaban pensando en otra cosa” (Elizondo 1999: 36). Se cumple el presentimiento de *él*, en efecto se quedan “lejanos el uno del otro, como dos garabatos sin sentido” (Elizondo 1999: 33).⁸

El personaje desdoblado en la figura del narrador invoca de nuevo el poder de la palabra al narrar sus recuerdos. La palabra escrita pretende corregir la esencial falsedad de las palabras pronunciadas y revelar las verdades calladas. Sin embargo, los acontecimientos se

⁸ La oración citada traspone los hechos al dominio de la escritura, principal preocupación de los textos grafocentristas elizondianos que, según se ve, tiene indicios nunca recordados ya en estos primeros textos. El garabato sin sentido implica una clara oposición al signo con significado reconocible o descifrable, y en este caso explicita el infranqueable abismo que separa a los personajes. El contacto se realizaría si fueran capaces de descifrar el enigma incomprensible del otro, el garabato en este caso sería un signo con sentido alcanzable. En las narraciones posteriores del autor el garabato se convierte en un motivo recurrente y aparece también como un elemento de cardinal importancia en la novela *Farabeuf*. Véase el interesante ensayo de Octavio Paz titulado “El signo y el garabato: Salvador Elizondo”.

ficcionalizan esta vez bajo el dominio de la memoria, y así queda excluida la posibilidad del descubrimiento de una verdad última y objetiva. El contenido verdadero de la relación del narrador-personaje con *ella*, que ni antes ni después del instante decisivo queda verbalizado por los personajes en el nivel de la fábula, en el momento de la narración se proyecta en una serie de ambientes climáticos, objetos y elementos de la naturaleza propiamente dicha. Lo callado, si no puede ser formulado directamente por las palabras, encuentra una formulación indirecta en la narración visualizándose en una serie de elementos del espacio que circunscriben la naturaleza de la relación y anticipan múltiples veces el fracaso final. Aunque no figura entre los objetivos del presente trabajo dar un análisis detallado de todos estos elementos espaciales de proyección, nos parece oportuno indicarlos en una breve enumeración sin pretensiones de totalidad. Consideramos especialmente significativos desde este punto de vista el frío, la lluvia, el cielo nublado, la ventisca, los nubarrones y los chubascos que proporcionan el trasfondo en las dos partes y remiten a la esencial frialdad de la relación; la marcada preferencia de los protagonistas por los espacios cerrados (cine, cafés, coche) en clara oposición con su esfuerzo de salir a la naturaleza que representa su preferencia por lo artificial y limitado para esquivar los peligros de lo instintivo y lo natural; la elección del paisaje alpino frente al trópico que apunta una vez más a la falta de una pasión auténtica; el camino que se hace largo y se llena de peligros físicos para la mujer también en el sentido estricto de la palabra; el puente de piedras en ruinas, destino elegido de la excursión, que evidencia la imposibilidad del contacto y la destrucción de la relación; la metamorfosis del *locus amoenus* imaginado como escenario del *picnic* en “un lugar desierto bajo el cielo nublado” (Elizondo 1999: 32) con la imagen absolutamente yerma del lecho de guijarros sin agua;⁹ la sustitución del ruido romántico de la corriente del arroyo por el ruido lejano y nada poético de los camiones de la carretera; la degradación del acto de consumir de los alimentos de clara connotación positiva (vino, camembert a su punto) en un acontecimiento vulgar e insignificante (echan de menos unos *martinis* en *thermos*, el café y el postre); la transformación del “grito salvaje de efusión musical” (Elizondo 1999: 30) que debería ser la expresión gozosa del cumplimiento de amor, en un grito escalofriante “como un borbotón de sangre, como una carcajada en una pesadilla” (Elizondo 1999: 35) proferido por el sentimiento de horror que causa la aparición del niño albino cuya figura no podría ser más repugnante.

A lo largo del relato del *picnic*, en estos ambientes de proyección todos los elementos de la narración se llenan de significado simbólico y metafórico hasta convertirse en una única metáfora metonímica del intento frustrado del contacto sexual, mientras que el acto de narrar, equivale a un intento repetido del narrador-personaje de “hacer el balance de esta experiencia” (Elizondo 1999: 35) en un momento posterior. De esta manera nace una inmensa perífrasis para formular lo vivido, para afrontar de nuevo esa verdad “desconocida” a la vez que destructora. El instante decisivo es un momento de revelación negativa que, lejos de proporcionar la vivencia catártica del contacto verdadero y el conocimiento del otro, ofrece simplemente una chocante negativa a la posibilidad de su realización. Sin embargo, esta negativa no sólo se da en el nivel de la historia relatada. En último análisis, en el plano metafísico, la inquisición de lo desconocido y la voluntad de concretarlo mediante la palabra es un empeño compartido por el protagonista, el narrador y también el autor, llamado Salvador Elizondo. Un empeño que los induce a realizar repetidos intentos de formulación, también por la (re)escritura de la historia.

⁹ Sobre el carácter bucólico del escenario imaginado y su transformación véase también el ya mencionado artículo de Vicente Cabrera.

BIBLIOGRAFÍA

- BAL, Mieke (1990): *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra.
- BECERRA, Eduardo: “Borges y Elizondo: la literatura hacia el desenmascaramiento de la realidad”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 19 (1994), 255-264;
- CABRERA, Vicente: “El bucólico ‘Puente de piedra’ de Salvador Elizondo”, *Confluencia*, 3:2 (1988), 57-62.
- ELIZONDO, Salvador (1965): *Farabeuf o la crónica de un instante*, México, Joaquín Mortiz.
- (1966): *Narda o el verano*, México, Era.
- (1968): *El hipogeo secreto*, México, Joaquín Mortiz.
- (1972): *El grafógrafo*, México, Joaquín Mortiz.
- (1999): *Narrativa completa*, México, Alfaguara.
- FILER, Malva E.: “Salvador Elizondo y Severo Sarduy: dos escritores borgianos”, in: Sebastian Neumeister (ed.) (1989): *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 2, Frankfurt, Vervuert, 543-550;
- GENETTE, Gérard (1989): *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- MERREL, Floyd: “La cifra laberíntica: más allá del *boom* en México”, *Revista Iberoamericana*, 150 (1990), 403-418.
- PAZ, Octavio (1986): “El signo y el garabato: Salvador Elizondo”, en: PAZ, Octavio: *El signo y el garabato*, México, Joaquín Mortiz, 200-206.
- REIS, Carlos (1981): “Análisis semiótico” en: REIS, Carlos: *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid, Gredos, 298-299.

© Enkratisz Révész



<http://lejana.elte.hu>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C