

AL BORDE DEL UNIVERSO HUECO  
SALVADOR ELIZONDO: “EN LA PLAYA”

ENKRATISZ RÉVÉSZ

Universidad Católica Péter Pázmány  
Departamento de Filología Hispánica  
Egyetem u. 1.  
H-2087 Piliscsaba  
Hungría  
revesze@btk.ppke.hu

**Abstract:** The aim of this paper is to reveal—through the analysis of one of the early short stories of Salvador Elizondo, “En la playa”—some of the most important features that already present in these early works of the Mexican writer and which recur obsessively later, displaying an unusual, rather idiosyncratic and dark universe. We argue that due to their outstanding literary value, the works of the writer should deserve wider appreciation. Also, with the help of this particular work, we would like to call attention to the early short stories of Elizondo, which, we think, have not received enough critical attention in the shadow of the author’s two novels, as well as later texts focusing on the problem areas of the writing process.

**Keywords:** Elizondo, short stories, enigma, frustration, periphery

La obra literaria de Salvador Elizondo (1932–2006) a primera vista poco vasta subyuga por la concisión filosófico-ideológica de sus reflexiones expuestas y reiteradas con tenacidad. La agudeza de las inquisiciones sobre la naturaleza del universo del hombre, la fascinante perspicacia de las observaciones, los juicios novedosos y chocantes que se perfilan en sus páginas, dejan rastrear las huellas de un intelecto capaz de librarse de conceptos tradicionales. El autor mexicano coloca con sorprendente lucidez en nuevos contextos los componentes de la realidad inquirida. Aunque la obra del escritor goza de reconocimiento general en el continente americano, en Europa su nombre resulta bastante menos conocido de lo que justificaría el alcance de sus textos. Al húngaro, por ejemplo, apenas se han efectuado algunas traducciones

de unos breves escritos suyos. En el presente trabajo, partiendo del análisis de uno de los primeros cuentos del autor titulado “En la playa”, nos proponemos subrayar unos aspectos fundamentales que se repiten obsesivamente en sus textos posteriores y marcan el perfil de un oscuro universo insólito, muy propio de Elizondo. La elección del tema se debe, por una parte, a una profunda convicción de que la obra del autor por su alta calidad literaria merecería mayor divulgación, por otra, a que el texto escogido nos permite centrar la atención en la temprana cuentística elizondiana que, a nuestro parecer, hasta hoy permanece a la sombra de sus dos novelas y sus textos posteriores orientados más explícitamente a la problemática de la escritura.

Elizondo irrumpe en la vida literaria hispanoamericana en 1965. Su primera novela, *Farabeuf o la crónica de un instante*,<sup>1</sup> resultó un éxito inmediato e incitó a los estudiosos a reflexionar ampliamente sobre su carácter novedoso.<sup>2</sup> El año siguiente publicó el escueto volumen de cinco cuentos *Narda o el verano*<sup>3</sup> cuyos textos (“Puente de piedra”, “En la playa”, “Narda o el verano”, “La puerta” y “La historia según Pao Cheng”) escritos entre 1953 y 1965, a pesar de su publicación posterior, son coetáneos o anteriores a *Farabeuf*. Prescindiendo del caso especial del numerosas veces citado juego metaficcional de “La historia según Pao Cheng”, la crítica muestra escaso interés por estos primeros cuentos elizondianos. Al cabo de una década incluso el propio escritor llega a calificarlos de “intentos de experimentar con diferentes estilos” en los que se manifiesta “la resolución de problemas de tipo muy artificial [...] en el orden de la transmisión de imágenes”<sup>4</sup>

Sin embargo, nos parece importante subrayar que la experiencia de su realización técnico-estilística proporcionó al autor una sólida base para la composición de *Farabeuf* y sus obras posteriores y que hay unos constantes elizondianos que se presentan con gran vigor ya en estas narraciones tempranas. Desde la perspectiva de la trayectoria literaria del autor, parece también interesante el hecho de que Elizondo, al haber agotado las posibilidades

<sup>1</sup> S. Elizondo: *Farabeuf o la crónica de un instante*, México: Joaquín Mortiz, 1965.

<sup>2</sup> Entre los estudiosos húngaros de Elizondo se destaca Marth Hildegard, autora de varios análisis interesantes sobre *Farabeuf o la crónica de un instante*, a saber, ‘Humanized “Death Experience” in Salvador Elizondo’s Novel *Farabeuf*’, *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae* 27, 1985: 99–125; ‘Space-Time in Salvador Elizondo’s *Farabeuf*’, *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae* 31, 1989: 103–114; ‘... el riesgo mortal’, in: “... nuestro laberinto, el de todos los hombres”. *Estudios sobre la actual narrativa latinoamericana*, Budapest: Departamento de Español de la Universidad Eötvös Lóránd, 1994: 117–221.

<sup>3</sup> S. Elizondo: *Narda o el verano*, México: Era, 1966.

<sup>4</sup> J. Ruffinelli: ‘Salvador Elizondo o la literatura suicida’, *Eco* 185, 1977: 264–280.

de su grafocentrismo, reconoce encontrarse en un “callejón sin salida”, y se plantea la posibilidad de “una especie de retorno” a sus primeros cuentos, o, incluso irse “más atrás que nada”.<sup>5</sup> Frente a lo que sugiere Juan Malpartida en su introducción a la *Narrativa completa* de Elizondo, editada en 1999, creemos que la temprana cuentística elizondiana de claro carácter experimental no comparte el tinte realista de *Elsinore*, última obra narrativa del autor.

A pesar de las claras diferencias que se detectan entre los cinco cuentos de *Narda o el verano* se vislumbra alguna esencia común en los textos, una especie de concepción coherente proyectada en cinco formulaciones diferentes. Los personajes en cada caso buscan una salida a una condición inquietante o nefasta que los conduce a unas situaciones límites. El objetivo por cumplir que se proponen reviste carácter ontológico y epistemológico y, al mismo tiempo, funciona como un imán, un centro de gravedad. Los personajes se esfuerzan por alcanzarlo bien porque ejerce una atracción irresistible sobre ellos, o bien porque parafrasea la única posibilidad de su salvación. La voluntad de dar pasos definitivos hacia el centro que los absorbe nace de una profunda necesidad interior. Sin embargo, los protagonistas al mostrarse incapaces de acercarse al objetivo que determina su existencia, se ven expuestos a la merced de una fuerza enigmática y destructora y están condenados a vivir el fracaso definitivo. Se pone de manifiesto su condición trágica de ser actores secundarios en el escenario de su propia vida, sin medios para intervenir en el curso de los acontecimientos.

En los cinco cuentos mencionados la fuerza aniquiladora de esta frustración final parece incuestionable, tres historias acaban en la destrucción definitiva de un cuerpo. La configuración más violenta de esta implacable aniquilación es la muerte del gordo en el cuento “En la playa”. La extrema absurdidad de la escena de su persecución hace inevitable que al final de la narración se formule en el lector una única pregunta: ¿por qué? Y la interrogación no surge de una especie de identificación con la víctima, que es un gordo “afeminado”, “imbécil”,<sup>6</sup> de aspecto repugnante y animalesco, cuya impotencia para defenderse lo ridiculiza sobremanera. En absoluto parece más simpático que su perseguidor, Van Guld, un superhombre rubio de “rostro impasible”, con una voz “como algo de metal, sin resonancia y sin eco”,<sup>7</sup> ca-

<sup>5</sup> R. J. Romero: ‘Salvador Elizondo: escritura y ausencia del lector’, *La Palabra y el Hombre* 71, 1989: 117-130, pp. 121, 127.

<sup>6</sup> S. Elizondo: *Narrativa completa*, *op.cit.*: 43, 46.

<sup>7</sup> *Ibid.*: 43, 39.

rente de cualquier rasgo humano y capaz de calcularlo todo con la precisión de una máquina.

Van Guld es poseedor de una identidad frente al anonimato del otro. La elección del nombre germánico que subraya el carácter nórdico del personaje no se debe a una mera casualidad. Con su significado (“oro” en danés) apunta con sarcasmo a su superioridad. Su condición de ser de otro orden se manifiesta no sólo frente al gordo: “La cabeza rubia e inmóvil de Van Guld se destacaba claramente por encima de las cabezas oscilantes de los remeros.”<sup>8</sup> Salta a vista la disconformidad entre su figura y el ambiente trópico en el que irrumpen para dominarlo y violarlo. Llama la atención también el contexto intertextual del nombre elegido. En la novela de aventuras *Il corsaro nero* (El corsario negro, 1898) del escritor italiano Emilio Salgari, se llama Wan Guld el gobernador de Maracaibo. Es cruel asesino de los hermanos del protagonista y sobresale por su fiereza e inhumanidad desmesuradas. No parece aventurero señalar este punto de conexión si se considera que para Elizondo (y por lo menos para sus lectores compatriotas) debía resultar archiconocida también una de las numerosas versiones filmadas de la historia, la que realizó el cine mexicano en 1944. La referencia intertextual insiste una vez más en la impiedad del personaje-cazador en cuyos ojos, según lo indica Vicente Cabrera, el otro no es más que un “elefante”, un “mandril”, un animal de “cuatro patas” por tirar.<sup>9</sup> No obstante, la implacabilidad del contrincante no es el único elemento que prepara el final desastroso.

A la incuestionable supremacía física y mental del perseguidor se añade una serie de circunstancias que intervienen en los acontecimientos en detrimento del gordo. Su propia inaptitud, la desigualdad de fuerzas (cinco contra uno) y de las armas (un Purdey, es decir, “un arma para matar elefantes a menos de cincuenta metros”<sup>10</sup> contra una Luger), la condición de estar herido, el suelo arenoso de la duna, el cordón desatado del zapato, la brisa y, al final, la planicie sin refugio, son todos factores que operan anulando gradualmente las probabilidades de la salvación y, paralelamente, aumentan la perplejidad del lector ante la crueldad y violencia desmesuradas e incomprensibles que emanan de la escena.

El desconcertante sarcasmo, cabe decir sadismo, impide también la identificación del lector con la figura de Van Guld. Con “la cruz” del Purdey

<sup>8</sup> *Ibid.* : 41.

<sup>9</sup> Citado por V. Cabrera en su artículo “Tortura en cámara lenta: Salvador Elizondo “En la playa” y otras historias”, *Cuadernos de Poética* 40, 1990 : 394-399, p. 395.

<sup>10</sup> S. Elizondo: *Narrativa completa, op.cit.* : 38.

apunta reiteradamente al gordo, y la repetición insistente de la palabra convierte el asesinato en una escena de crucifixión. Como en el suplicio, en el momento de apuntar queda manifiesta la voluntad de torturar a la víctima hasta el último instante:<sup>11</sup>

Le tenía la cruz puesta en el cuello para darle en medio de los ojos, pero luego bajó el rifle un poco más, hasta el sexo, para darle en el vientre, porque pensó que si le daba en la cabeza el gordo no sentiría su propia muerte y que si le daba en el pecho lo mataría demasiado rápidamente.<sup>12</sup>

Se produce una tensión considerable por la extrema crueldad de la escena y la falta de una explicación lógica que pudiera justificarla en mayor o menor medida. En el lector la pregunta “¿por qué?” nace de esta tensión, ya que queda colgado en la posición del espectador desentendido. Se ve condenado a contemplar una prolongada escena de martirio en la que abundan los elementos que anticipan el desenlace final. Sin embargo, a las numerosas anticipaciones que producen la sensación de fatalidad se opone la carencia total de referencias retrospectivas. La anulación completa de los antecedentes, por una parte, hace crecer en el lector la sensación del sinsentido del espectáculo contemplado, por otra, aumenta en él las dimensiones de la violencia experimentada.

La estricta lógica organizadora del discurso, rasgo distintivo desde el primer momento de todos los textos elizondianos, en el caso de “En la playa” pone el enfoque de manera inevitable en los procedimientos de construcción que dan testimonio de un alto grado de conciencia creadora. Se trata del aspecto más frecuentemente (a veces exclusivamente) recordado por la crítica: las focalizaciones de los personajes y del narrador se conjugan en dos pantallas opuestas conforme al “procedimiento de ‘campo y contracampo’ cinematográfico”<sup>13</sup> que contrae un vaivén permanente entre las perspectivas. A los constantes saltos entre los tres puntos de focalización se añaden unas combinaciones en la visión de los personajes focalizadores. La perspectiva de Van Guld incluye un juego de acercamiento-distanciamiento gracias a la alternancia de los sucesos observados por la mira del rifle y los contemplados

<sup>11</sup> Este aspecto queda subrayado por Vicente Cabrera que interpreta la escena de violencia como coito entre dos polos: el macho que goza y la figura “afeminada” que al final queda “despatarrada”. Véase su artículo ‘Tortura en...’, *op.cit.* : 397.

<sup>12</sup> S. Elizondo: *Narrativa completa*, *op.cit.* : 46.

<sup>13</sup> M. Glantz: ‘Entrevista con Salvador Elizondo y Edgar Allan Poe’, in M. Glantz: *Repeticiones: Ensayos sobre literatura mexicana*, Veracruz: Universidad Veracruzana, 1979 : 27-33, p. 33.

sin ella. En el caso del gordo se produce un vaivén entre las miradas echadas al perseguidor y las dirigidas hacia el camino de la salvación. A esta insólita técnica de presentación se añaden, como claro manifiesto del parentesco de las estrategias narrativas del cuento con los recursos utilizados en el mundo del cine, la plasticidad, la visualidad y la sonoridad de la escena. Sin lugar a dudas resulta llamativo este experimentalismo estructural, no obstante, a nuestro parecer no se trata de un rasgo que ofusque la gravedad del contenido. La exageración sarcástica de lo grotesco llevada a los últimos extremos permite ver algo más en el texto que un “mero ejercicio estructural”.<sup>14</sup> No es posible pasar por alto el impacto que causa en el lector la brutalidad de la escena, que nos hace pensar en la novela *Farabeuf*. Llama la atención también la clara afinidad entre algunos elementos temáticos clave de las dos narraciones, como el suplicio, la confluencia del gozo y dolor en la misma escena, la tortura, la muerte. Aunque el análisis detallado de estos aspectos no figura entre los objetivos del presente trabajo, cabe señalar que los elementos mencionados en ambas obras operan en función de presentar al hombre en su empeño de perseguir un objetivo de orden existencial cuya consecución le está negada por definición.

En el cuento “En la playa” la negación definitiva se explicita en la actuación de una fuerza superior de hostilidad incomprensible. Van Guld no es el único representante de este poder hostil. El gordo busca salvarse la vida en un mundo que ni conoce. La salvación se codifica en la protección que ofrecen los árboles de la selva ante los ojos del enemigo. Le lleva a esta playa su “impericia”,<sup>15</sup> pero la naturaleza tropical no se muestra acogedora, le pone una serie de obstáculos (olas, arena, brisa, duna, planicie) que impiden la realización de sus calculaciones optimistas. El gordo es tan ajeno a este ambiente como su enemigo, pero mientras que éste lo domina aquél se pierde por las adversidades que le prepara. ¿Y si llegara a la selva? ¿Si la alcanzara? Queda clara su inaptitud de moverse en este medio. Lo único que le aseguraría la llegada a esta cuna de murmullos, aleteos y bullicios nerviosos serían nuevos peligros mortales en exceso. La selva lo destriuría igual, es solamente un elemento más de este ambiente hostil que en ningún momento opera en su favor. Así se descifra en el cuento una de las formulaciones más desgarr-

<sup>14</sup> R. Conte: ‘Salvador Elizondo o la investigación estructural’, in R. Conte: *Lenguaje y violencia: introducción a la nueva novela hispanoamericana*, Madrid: Al-Borak, 1972: 241-246, p. 243.

<sup>15</sup> S. Elizondo: *Narrativa completa, op.cit.*: 37. Citado también por V. Cabrera: ‘Tortura en...’, *op.cit.*: 395.

doras del obligado fracaso del hombre, desamparado y torpe, que carente de medios adecuados se hace ridículo en este grotesco duelo injusto. Su manifiesta extrañeza en el ambiente que lo rodea evidencia su posición periférica en el universo en el que se mueve. Suponer la existencia de un centro protector es una equivocación fundamental, ausente de toda realidad, que hace fallar cada una de las calculaciones sobre las posibilidades de la llegada.

En los otros cuentos del volumen, los personajes experimentan fracasos semejantes, mientras que el objetivo por alcanzar tiene que ver con el afán de revelar alguna verdad definitiva o algún enigma de orden existencial. En este punto sería difícil evitar la referencia a la “cifra” borgiana. Sin embargo, como señala Eduardo Becerra en su lúcido análisis sobre Borges y Elizondo, no cabe duda a que hay una diferencia fundamental entre los dos escritores en cuanto a la concepción del universo que se perfila en sus páginas. Mientras que para Borges existe una realidad por descifrar, es decir, un centro a donde llegar, a pesar de que el hombre fracasa en cada uno de sus intentos de realizarlo, para Elizondo esta realidad ausente del hombre no es más que un producto de sus operaciones mentales, una ficción más entre sus ficciones.<sup>16</sup> “No conocemos más que lo que somos. No podemos conocer más”,<sup>17</sup> señala Elizondo. Pero si no existe otra realidad o centro acogedor a donde llegar, como último resultado de todas las calculaciones mentales se da el hecho de que salvarse también es una ficción imposible.

Resulta emblemática y especialmente relevante desde este punto de vista la imagen final de otra narración del ciclo: la agonía de la protagonista de “La puerta” desemboca, de modo muy semejante, en la muerte. En este caso la salvación se cifra en huir del manicomio por la puerta final del pasillo, pero detrás de ésta, en vez de encontrar la salida, la mujer percata una mirada aterrorizada, la propia, reflejada desde la penumbra en la superficie de un pequeño espejo. Como en el resto de los textos que componen el volumen, en el momento de la revelación, la salvación o descubrimiento del enigma de orden existencial se sustituye por el desdoblamiento o multiplicación del terror. Hay un instante decisivo en que se anulan todas las ilusiones perseguidas por el hombre. El descubrimiento de la verdad subyacente en “Puente de piedra” significa la ruptura de la relación, en *Narda o el verano* conlleva la destrucción del cuerpo enigmático, en “La historia según Pao Cheng” conduce a la definición de la existencia como un obligatorio juego de palíndromo

<sup>16</sup> E. Becerra: ‘Borges y Elizondo: la literatura hacia el enmascaramiento de la realidad’, in: *Cuadernos para Investigación* 19, 1994: 255–264, pp. 260–261.

<sup>17</sup> M. Glantz: ‘Entrevista con...’, *op.cit.* : 33.

infinito. Se construye así un universo hueco con una periferia infinita y sin centro a donde llegar. Al dar un paso definitivo, lo único que encuentra el hombre en este centro es la penumbra de un espejo que refleja la infinitud de la periferia.

Hay un único momento en el cuento “En la playa” en el que, a pesar de la condición deplorable de la víctima, a través de la visión sarcástica trasluce borrosamente algún indicio del heroísmo humano. El gordo, en el momento de la revelación de que no hay salvación, se levanta y se vuelve hacia su cazador en una postura “desvalida”<sup>18</sup> Con su decisión de hacer frente a la muerte que le espera manifiesta un gesto de dignidad apenas perceptible. Parece que en el universo infinitamente periférico de Elizondo, las posibilidades del hombre, desprovisto de todos los recursos para definir su propia existencia, se restringen a esta única optativa: hacer frente a su propio destino.

<sup>18</sup> S. Elizondo: *Narrativa completa, op.cit.* : 46.