

Boletín Hispánico Helvético

Historia, teoría(s), prácticas culturales

Número 30 (otoño 2017), pp. 25-38

Abstract:

Cristina Mondragón (Universität Bern):

Configuración del espacio siniestro en el discurso fantástico: «La forma de la mano» de Salvador Elizondo.

Como en cualquier otra narración, en los relatos fantásticos las configuraciones descriptivas son fundamentales para crear el universo diegético, sobre todo si consideramos que deben codificarse dos realidades con códigos de funcionamiento excluyentes una de la otra. En muchos de estos relatos, la descripción de una de estas dos realidades, la que funcionará como otredad, suele aludir apenas a unos cuantos rasgos: los suficientes para establecer la imposibilidad de contacto y con esto la magnitud de la transgresión fantástica. Sin embargo, hay relatos donde la transgresión descansa en la descripción de la otredad más que en las acciones de los personajes o en la construcción temporal: así sucede con «La forma de la mano», relato de Salvador Elizondo en el que la configuración descriptiva del espacio siniestro contagia tanto a los personajes como sus acciones a fin de lograr el efecto fantástico.

Palabras clave: Configuraciones descriptivas, espacio ficcional, fantástico, alteridad.

Configuration of sinister spaces in the fantastic discourse. «La forma de la mano» by Salvador Elizondo.

As in any other type of narrative, descriptive patterns are essential to create a diegetic universe in fantastic stories, especially if we take into account the fact that two different realities with incompatible modes of functioning are to be codified. In many of these narratives, the description of one of the two realities –the one that symbolises otherness– only gives a few features; these are enough to realize both the impossibility of establishing any contact between those realities and the immensity of the fantastic transgression. However, there are stories where transgression depends on the description of otherness more than on characters' actions or on temporal structure. That is what happens in Salvador Elizondo's story «La forma de la mano». Here, the descriptive pattern of sinister spaces affects both characters and their actions in order to create the fantastic effect.

Keywords: descriptive patterns, fictional space, fantastic, alterity.

Cristina Mondragón, maestra en Letras con especialidad en Literatura Comparada por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, ha sido profesora en el Tecnológico de Monterrey y actualmente es co-organizadora de los Coloquios Internacionales *Nuevas Narrativas Mexicanas*. Su línea de investigación aborda las relaciones entre las literaturas de irrealidad iberoamericanas, el discurso fantástico contemporáneo, el discurso religioso y el discurso apocalíptico, sobre el cual prepara su tesis doctoral para la Universidad de Berna.

Configuración del espacio siniestro en el discurso fantástico:

«La forma de la mano» de Salvador Elizondo

Cristina Mondragón

Universität Bern

Entre los *topoi* más conocidos en la literatura seguramente podemos contar al *locus amoenus*, esta representación del "lugar feliz, el edén, la edad de oro, la situación sin problemas del hombre alejado de los contrastes de la historia y reconciliado con la naturaleza"¹ donde suceden los acontecimientos agradables. Encontrarse en un *locus amoenus* significa el reencuentro con la naturaleza amable que acoge al visitante y lo invita al goce de lo terreno o lo prepara para el encuentro con lo divino. Generalmente se conforma con una serie de motivos cuyo conjunto define el *topos*: "la presencia de un prado con flores, uno o varios árboles, una fuente o un arroyo, un viento suave que sopla, un pájaro o varios que cantan"². Por ejemplo, sin atender a la función alegórica de las descripciones, la configuración descriptiva en la «Introducción» a *Los milagros de Nuestra Señora*, de Berceo, cumple con todos los elementos del *locus amoenus*; igualmente la descripción de la quinta que hospeda a los cuentistas en el *Decamerón* de Boccaccio:

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 30 (otoño 2017): 25-38.

¹ Marchese, Angelo/ Forradellas, Joaquín: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Versión castellana de Joaquín Forradellas. Barcelona: Ariel, 2000, p. 249.

² *Ibidem*, p. 249.

Estaba dicho lugar sobre un montecillo *algo apartado* y por doquier de nuestras carreteras, y *abundaba en arbolillos y plantas colmadas de verdes frondas* que regocijaban la vista. En la cima de la colina había un palacio con un *grande y hermoso patio* en el centro y con muchas galerías, salas y aposentos, todos, cada uno a su modo, *bellísimos y con alegres pinturas ornados*. Había en torno *prados y maravillosos jardines, y no faltaban pozos de agua fresquísimos* y bodegas con *preciados vinos*, cosa esta, mejor para entendidos bebedores que para mujeres sobrias y honradas. Los recién llegados hallaron, con placer, que estaba la casa barrida y aseada, y ya hechos los lechos en las alcobas, y *colmado todo de tantas flores como lo consentía la estación, y de guirnaldas de juncos*.³

El despliegue sintagmático de los elementos constitutivos de la descripción —ordenados en general de fuera hacia dentro: montecillo apartado = palacio = grande y hermoso patio = galerías = salas = aposentos = lechos en las alcobas—, y la isotopía tonal relativa a lo bello o *ameno* —verdes frondas, alegres pinturas, agua fresquísimos, preciados vinos, limpieza, flores— remiten al lector implícito a una codificación que conoce, así la descripción del lugar no solamente funciona como contraste entre la ciudad asolada por la peste, sino que anuncia el tono general y sirve de marco para los relatos que conforman la obra: la imagen simbólica de la descripción señala desde el inicio que la peste no tocará a los protagonistas.

Es, entonces, un *topos* conocido y recurrente que se puede encontrar, con variantes en dependencia del momento histórico, en diversas obras literarias (o pictóricas, por ejemplo). Sin embargo, existe también una codificación completamente contraria al *locus amoenus* y a la que he llamado, de forma por demás arbitraria, *locus dirus* o lugar siniestro (de mal agüero, horroroso, terrible, funesto, cruel, bárbaro y temible), el lugar de los sucesos funestos, de la naturaleza pervertida, de la corrupción y, en resumen, del caos. Un espacio cuya descripción, cuando aparece en el modo de discurso fantástico, anuncia o hace patente la presencia de la alteridad, pues ahí todo puede suceder.

Sabemos que, entre otras características discursivas, el relato fantástico se caracteriza por la codificación de dos órdenes de realidad antagónicos cuya convivencia debería ser imposible, pero que en el transcurso de la historia se ponen en contacto cuando uno de estos órdenes irrumpe en el otro, provocando

³ Boccaccio, Giovanni: *El decamerón*. Trad. de Juan G. Luaces. Barcelona: Amigos del Círculo del Bibliófilo, 1975, vol. I, p. 19. El subrayado es mío.

una ruptura y desequilibrio totales en el paradigma de realidad codificado como mimético. Este paradigma de realidad, cuyas leyes se presentan como la normalidad del universo diegético, puede o no tratarse de una representación mimética de la realidad extratextual: lo importante es que en el relato sus leyes de funcionamiento son la norma. Por su parte, el orden Otro suele referir a lo desconocido y por completo diferente de la realidad diegética, a lo siniestro. Es la descripción de esta alteridad la que, desde mi perspectiva, puede considerarse tópica, ya que, lo mismo que el *topos* de lo ameno, cuando se describe la alteridad siniestra, el despliegue sintagmático que construye lingüísticamente el espacio suele presentar rasgos semánticos que refieren a los mismos campos de significación.

Ahora bien, no todos los relatos fantásticos se extienden en la descripción de lo Otro; en realidad son pocos los relatos en los que aparecen algo más que alusiones cuando se trata de una alteridad absoluta: el foco de atención suele centrarse en la zona liminal, "el espacio en el cual entran en contacto y coexisten los órdenes que de uno u otro lado del umbral [y que] son incompatibles"⁴ —como sucede en «El ídolo» de Adolfo Bioy Casares, «El ídolo» de Emiliano González, o «El lugar» de Cristina Fernández Cubas—, o bien en los efectos que manifiestan los protagonistas y que establecen una relación de causa-efecto de la que solamente se conocen los efectos, funestos para los personajes, pero no la causa. Ésta queda elidida en un silencio de texto que resulta más ominoso dada la construcción del relato —como en «Casa tomada» de Julio Cortázar, «Langerhaus» de José Emilio Pacheco, o el ejemplo clásico, «Le Horla» de Guy de Maupassant—. En otros relatos se alude a la alteridad mediante la iconización de lugares, motivos o incluso personajes figurales —el metro de la Ciudad de México en «La fiesta brava» de Pacheco o el personaje de Torquemada en «El gran inquisidor, auto profano» de Hugo Argüelles—, y evidentemente en todos es la construcción del relato la que sustenta lo fantástico.

Sin embargo, en algunos textos narrativos, además del discurso podemos encontrar la descripción de lo Otro tal que se crea una imagen completa y compleja de la alteridad fantástica. Por ejemplo, en «La noche boca arriba» y en «La culpa es de los tlaxcaltecas», de Julio Cortázar y Elena Garro, respectivamente, son constantes a lo largo del relato: en «La noche...» encontramos la descripción de la guerra florida y del sacrificio contrasta-

⁴ Castro, Andrea: «El motivo del umbral y el espacio liminal», en: Sardiñas, José Miguel (ed.): *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. La Habana: Fondo editorial Casa de las Américas, 2007, p. 261.

da con la ciudad moderna del personaje motociclista, mientras que en «La culpa...» se representan momentos de la caída de la ciudad de México-Tenochtitlan el 13 de agosto de 1521 insertos en una trama que se desarrolla en la Ciudad de México de mediados del siglo XX. No obstante lo anterior, aun en estos relatos el foco de lo fantástico se localiza más en la estructura temporal que en la descripción de la alteridad; es decir, si bien en la realidad Otra los semas comunes de lo siniestro forman parte de la descripción —guerra = caos = destrucción = muerte = disolución = oscuridad— y las isotopías tonales corresponden al *topos*, la irrupción fantástica se construye con base en la superposición de los tiempos de narración. Es decir, la zona liminal se encuentra claramente limitada a ambos lados de un umbral temporal que une a la realidad codificada como mimética y a la realidad alterna. En otros relatos esto no necesariamente funciona así: los órdenes de realidad no se separan de manera tajante, sino que forman parte de un *continuum* temporal a lo largo del cual, de forma casi imperceptible, sucede la irrupción fantástica. La descripción espacial cobra aquí suma importancia, pues solamente siguiendo la deixis de referencia que impone el narrador-descriptor puede codificarse un posible choque o intercambio de realidades.

Así sucede en «La forma de la mano» (1969) de Salvador Elizondo⁵: la función simbólica del sistema descriptivo del espacio diegético no sólo es la herramienta que configura lo fantástico, sino que la descripción abarca prácticamente la totalidad del texto y presenta todas las características que configuran al *topos* de otredad siniestra. *Grosso modo*, la trama se puede resumir así: el personaje narrador es miembro de una *troupe* itinerante de seres deformes que llega a una ciudad cuyo nombre nunca conocemos. Luego de varios días de viaje en tren y para descansar de sus compañeros, sale a dar un paseo en solitario y llega a una enorme plaza ubicada, piensa al inicio, en las orillas de la ciudad. Ahí, como salido de la nada en el otro extremo del espacio, aparece un desconocido que camina hacia el protagonista mientras le llama, aparentemente pidiendo ayuda, en una lengua extraña; al intentar acercarse, el personaje escucha una voz estentórea que surge, igualmente en apariencia, de alguna de las casas que rodean y limitan el lugar. Al escuchar esta voz, el hombre desconocido muere mientras intenta sacarse el guante de la mano derecha. El narrador entonces se acerca, termina

⁵ Elizondo, Salvador: «La forma de la mano», en: *El retrato de Zoe y otras mentiras*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000, pp. 37-47. Todas las citas del relato provienen de esta edición y en adelante se señalarán en el cuerpo del texto.

de sacar el guante de la mano del personaje y descubre que le faltan los tres dedos entre el meñique y el pulgar. De vuelta en la ciudad contrata a una prostituta y, por la mañana, descubre que a ésta también le faltan los tres dedos de la mano derecha.

Veamos ahora las descripciones que aparecen en el texto: sobre el narrador solamente sabemos que se trata de uno más del grupo ambulante, a cuyos miembros menciona como "mis compañeros y compañeras — los componentes viciosos e informes de un espectáculo ambulante de monstruos" (p. 37). El personaje narrador, como deixis de referencia móvil⁶, describe la ciudad durante su paseo sin seguir un sistema descriptivo determinado: va analogando la extensión predicativa con el hilo de sus pensamientos para contrastarla con el verdadero centro del relato, la plaza, que

después de las encrucijadas abigarradas y las callejuelas en las que apenas penetraba el sol que había yo recorrido durante mi caminata desde la estación del ferrocarril, parecía dar un cauce más amplio, casi infinito, al entusiasmo que anima la primera visión que tenemos de una cosa, como si el río estrecho de nuestra perspectiva se volcara de pronto, en un estuario inconmensurable, sobre la extensión amplísima de un gran océano. (p. 38)

Sin embargo, la jerarquización interna subordina en este fragmento la relación ciudad-plaza, de manera que las callejuelas oscuras necesariamente desembocan en la amplitud de la plaza, como ríos que desembocan en el océano, estableciendo una relación metafórica (calles = ríos, plaza = océano) que se dispara con el término *cauce* y se reitera durante el resto de la descripción con la sucesión de expresiones relacionadas: "río estrecho", "estuario inconmensurable" y "gran océano". Esta metáfora, entonces, activa los semas relativos a lo caótico y reitera los elementos de lo informe o de la naturaleza incierta de los umbrales (el estuario no es parte del océano ni del río, sino el encuentro de ambos).

El narrador, una vez que ha adecuado las posibilidades de su mirada a la magnitud, puede hacer una descripción más ordenada del espacio frente al cual se encuentra: la plaza está limitada en sus cuatro costados por lo que aparenta una "silueta rugosa de una serie de casas que se definían, negras en su *aglu-*

⁶ "La deixis de referencia se define entonces como el punto cero del espacio, a partir del cual se organiza toda su presentación y que coincide siempre con la perspectiva de un descriptor-observador": Pimentel, Luz Aurora: *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI Editores, 2001, p. 60.

tinamiento caótico, contra el cielo claro y frío" (p. 38, cursivas mías), y él está de espaldas a un "enorme edificio *pintado de blanco* en cuya fachada se abrían los agujeros de las ventanas como *manchones de tinta*" (p. 39, cursivas mías). De nueva cuenta se reitera la referencia a lo caótico y la oposición de semas (claridad/oscuridad; blanco/negro), para yuxtaponer inmediatamente la indicación de desolación; no hay ruidos ni "la sensación indefinible que anuncia la presencia de los hombres más allá de las puertas" (p. 39), que anteriormente ha marcado con su primera impresión de la plaza a la que ha comparado con un "desmesurado campo deportivo en cuya superficie las tolveneras jugaban una partida de escurridizo ajedrez [...] como los integrantes exhaustos de un *team* de fantasmas" (p. 38). Es importante hacer notar aquí que la plaza queda entonces construida en el texto como un espacio desmesurado, blanco por la claridad del día, limitado por una línea caótica y negra que forma la ciudad; el narrador se encuentra de espaldas a un edificio enorme (desmesurado), blanco con agujeros negros (las ventanas), y todo, ciudad, plaza y edificio, aparentan estar deshabitados.

Hasta este momento del relato no hay todavía marca alguna de alteridad; sin embargo, las configuraciones descriptivas indican que algo no está bien. El narrador se pregunta entonces sobre la naturaleza del lugar:

Tal parecía, en ese momento, que había yo descubierto un continente imprevisto, enclavado secretamente en un resquicio inesperado de la *ciudad real*. ¿Ignoraban acaso los habitantes de la villa la existencia de este ámbito *aparentemente secreto* o había ido yo a parar, por un *azar tenebroso*, a ese reducto *inconfesable* que existe en todas las ciudades, en el que medra imperturbable la *infamia* de las urbes, el gran leproso secreto que se yergue en el silencio de su propia vergüenza y cuyos habitantes, los *monstruos* y los *muertos*, pululan en la sombra de sus *edificaciones siniestras*, que *los acogen como el desecho más deplorable de la vida*? Un escalofrío lentísimo me cruzó los huesos en cuanto supuse que tal vez había yo recorrido un camino que ahora era imposible desandar, que había yo traspuesto un *umbral definitivo*, que había yo penetrado en un ámbito del cual era *imposible escapar sin la marca* de la carroña, sin la conciencia de haber estado muerto o de haber cohabitado con cuerpos putrefactos que sólo en el instante en el que el paroxismo de la abyección toca su fondo, nos muestran de pronto la llaga purulenta que es el *símbolo y la marca* que define la especie de esos seres condenados. (p. 39, cursivas mías)

Lo primero que salta a la vista en esta perorata del narrador es la confrontación entre la ciudad calificada como "real" y el lugar en el que se encuentra. Lo único que se ha dicho de la plaza es lo que indican las descripciones que ya he mencionado, y esto es suficiente para que el personaje considere este espacio como "irreal" y lo califique como oculto, secreto, escondido, infame, vergonzoso, habitado por monstruos o muertos. Recordemos aquí que el único ser que se encuentra en este espacio es el narrador, quien pertenece a un grupo de seres informes y monstruosos, como informe se ha caracterizado a la plaza y monstruosa su naturaleza. El personaje asume que ha cruzado un umbral del que no podrá escapar sin la "marca de la carroña", la conciencia de la muerte o de la cohabitación con la podredumbre. Sin embargo, en el nivel de las acciones del relato no ha pasado nada, no hay marca alguna de transgresión, de ruptura o de cambio en las legalidades: lo único que ha habido es descripción, la creación verbal de un espacio cuyas características remiten al caos, a la convivencia de opuestos, a la repetición de sus formas, a la desolación y, por metonimia, a la muerte —no hay más movimiento que el de los remolinos que simulan un *team* de fantasmas—.

El narrador, entonces, descubre algo que lo convence de que se encuentra en "una región prohibida, autónoma en su vida fantasmal dentro de aquella otra gran ciudad" (p. 40). Es, en el relato, la primera marca de extrañeza o alteridad: "Una sombra espesa, como la de una techumbre que de pronto se hubiera instalado sobre mi cabeza, pareció rodearme súbitamente con su negrura" (p. 40). La única acción explícita en el texto es que ha rodeado con la vista los límites de la plaza, lo que necesariamente colocaría al personaje de frente al edificio blanco o nuevamente de espaldas al mismo; pero entonces la sombra espesa parece rodearlo súbitamente y, al mirar hacia arriba, nota que está bajo la imponente bóveda de un arco triunfal. No hay explicación textual para la aparición repentina del arco ni una justificación que explique por qué hasta entonces aparece la sombra y el narrador descubre un monumento semejante: éste lo rodea súbitamente, justo después de preguntarse acerca de la naturaleza del espacio, se puede decir que el umbral aparece cuando el personaje intuye que hay un umbral. Como si este lugar creado verbalmente respondiera a las consideraciones que aparecen verbalmente como resultado de una descripción: si a la vista del descriptor la plaza parece un lugar *otro*, separado de la ciudad *real*, entonces *aparece* un umbral que la separa y la convierte en lo Otro.

El personaje se mueve un poco, lo indispensable para comenzar una extensa descripción focalizada en el arco: se trata de una estructura informe —el adjetivo es una constante a lo largo del relato— construida por bloques masivos de piedra que dejan ver al interior maderos podridos y estucos en descomposición, una obra grandiosa y siniestra. Sigue la descripción: "las piedras acumuladas en la desesperación de la locura construían caóticamente las dimensiones ciclópeas de este monumento [...] una acumulación de símbolos y de ornamentos primitivos" (p. 41) que conforman un umbral de naturaleza doble, incierta, como el estuario con el que el personaje había ya comparado la entrada a la plaza y que subraya con el uso reiterado del adjetivo. En este caso, se trata de un monumento que suele erigirse como conmemoración de algún triunfo, como su nombre lo indica —"arco triunfal"—, pero funesto:

Una *doble* impresión de solidez pétreo y de estabilidad precaria daba al arco la *doble* calidad de monumento triunfal y de conmemoración de un hecho nefando y sólo una inscripción [...] agregaba un indicio indescifrable e irritante a la sinrazón de toda esta arquitectura: NAPOLI. Eso decían las letras grabadas sobre el pórtico y al balbucir ese nombre no dudé ya de que aquí empezaba un reino secreto que no hubiera osado penetrar. (p. 41, cursivas mías, versalitas del original)

La oposición dentro/fuera se hace patente de manera clara si se considera la jerarquización de los elementos que conforman la descripción del arco: lo más exterior es la ciudad —de callejuelas oscuras y abigarradas—, dentro de la cual se encuentra la inmensa plaza —blanca por la claridad plomiza del día, desolada y fantasmagórica— cuyos límites que a lo lejos parecen una línea negra y rugosa son, en realidad, enormes edificios blancos con manchones negros. El arco, por su parte, es una estructura caótica en cuyo interior se encuentran maderos y estucos putrefactos. Los semas que siguen activos y se reiteran son aquellos relativos a lo caótico, a la coincidencia de opuestos —piedra estática/ madera pudriéndose— que remiten a lo muerto; los que se activan por primera vez son los de antigüedad primitiva —lo desconocido por anterior: "Volví a leer esa palabra que sólo por su sinrazón era infinitamente más inquietante que una fecha concreta tallada en números romanos o el testimonio de una infamia, consignado a la piedra en el lenguaje sintético y críptico de la epigrafía antigua; NAPOLI..." (p. 42)— y la relación de triunfo con un hecho nefando, sema que también ha aparecido en reiteradas ocasiones.

Por otra parte, lo completamente nuevo y que precipita las únicas acciones del relato es el descubrimiento del nombre, *Napoli*, o Nápoles en español, que convence al personaje de que se encuentra en una otredad. Si seguimos la línea de pensamiento del narrador, primero intuye que está en un lugar irreal, luego piensa que ha cruzado un umbral, entonces aparece de hecho el umbral y lo cruza. Ahí, desde el otro lado, ve la entrada a la ciudad, pues no olvidemos que él estaba situado en el "estuario" que une a la ciudad con la plaza, y lee el nombre "NAPOLI": "no cabía la menor duda de que había ido yo a parar a un mundo autónomo, otro que el nuestro, regido por la pasión de seres dementes o muertos" (p. 42). Pero, ¿qué elementos sustentan la afirmación tajante del narrador?: en primer lugar, la recurrencia constante de un patrón semántico⁷ que han marcado las configuraciones descriptivas: de fuera hacia adentro, espacios que se contienen en forma caótica, donde lo oscuro contiene lo claro, lo limitado contiene a lo inconmensurable, y lo desolado contiene a lo muerto. La isotopía general, distópica, reitera los semas de lo oscuro, siniestro, enorme, informe, caótico, nefando, demente, desesperado, podrido, aislado y muerto. Si no hay acción alguna, salvo la repentina aparición de la sombra del arco triunfal, que muestre la autonomía de la plaza o que muestre un cambio en el funcionamiento del mundo representado, la única referencia clara que queda es la descripción tópica: sin los elementos constantes que remiten a diversas alteridades siniestras propias de lo fantástico⁸, no habría justifica-

⁷ "La fuerza del sentido articulado de esta manera reside no sólo en una denuncia programática, sino en la intensidad y complejidad de estas imágenes proyectadas en gran medida por ese patrón semántico abstracto que he denominado «configuración descriptiva». Son esas configuraciones las que articulan la realidad ficcional, como universo de referencia en el que se inscribe el objeto descrito, y las significaciones del orden ideológico y simbólico que ese mismo objeto descrito adquiere, gracias a la recurrencia del patrón semántico que la lectura ha construido": Pimentel, Luz Aurora: «Configuraciones descriptivas: articulaciones simbólicas e ideológicas en la narrativa de ficción», *Polígrafías*, 1 (1996), p. 111.

⁸ Son muchos los teóricos que han trabajado con la alteridad fantástica; por razones obvias de espacio me remito exclusivamente a Remo Ceserani para enumerar lo que este estudioso llama "procedimientos narrativos y retóricos utilizados por el modo fantástico" y que se cumplen en el relato de Elizondo: la narración en primera persona, la "potencialidad creativa del lenguaje (las palabras pueden crear una «realidad» nueva y distinta)" (p. 103), pasos de umbral y de frontera (que en este caso se cumple de manera *sui generis*), el detalle; y, dentro de los sistemas temáticos recurrentes: los lugares siniestros, la sobrenaturalidad erébrica y nefanda, la vida de los muertos, la locura (como adjetivo recurrente, *demencial*), "la aparición de lo ajeno, de lo monstruoso, de lo no cognoscible": Ceserani, Remo: *Lo fantástico*. Trad. de Juan Díaz de Auri. Madrid: Visor, 1999, p. 122.

ción alguna para la afirmación del personaje. Al menos no antes de que mencione el nombre de la ciudad.

Entonces, igual que de la nada aparentemente surgió el umbral, al reconocer la ciudad surge, al otro extremo de la plaza, el hombre desconocido: "su aparición me extrañó aún más, ya que no lo había visto entrar en la plaza, saliendo de alguna de las calles que en ella se vertían o de alguna puerta de los edificios que la circundaban" (pp. 42-43); nótese el uso del verbo *verter* con relación a las calles que reactiva la metáfora ríos = océano. Este personaje que clama en una lengua extraña al narrador y que muere por acción de una "voz atronadora que parecía surgir de un megáfono imponderable escondido en alguna de las casas que rodeaban la plaza" (p. 45), es decir, que muere bajo el poder de las palabras, es el único personaje al que se describe en el texto: de nariz aguileña, cabello negro en volutas, frente amplia, tez morena, vestido con un grueso abrigo y con ambas manos calzadas en guantes de piel negra. Su mano derecha, luego de que muere y el narrador le saca el guante, presenta una "rugosa cicatriz enrojecida, violácea casi" (p. 46), como un "riachuelo de púrpura" (p. 46) entre el nacimiento del pulgar y el del meñique. El adjetivo *rugosa* remite a la "rugosa línea negra de casas" que limita la plaza, y la comparación de la cicatriz con un riachuelo reitera el campo semántico de la metáfora ríos-océano que aparece al inicio del relato y que se ha reactivado poco antes con las calles que "vertían" en la plaza, de donde habría salido este personaje. La descripción no sólo correspondería con el estereotipo del napolitano —tez morena, cabello rizado y oscuro, nariz aguileña— sino que resulta análoga a la configuración descriptiva del lugar donde muere:

Creí, a tan grande distancia, adivinar una sonrisa en sus labios, pero ahora estoy seguro de que era una mueca grotesca que sólo en la lejanía parecía una sonrisa. [...] la curvatura de las comisuras de sus labios plegados en una expresión de desaliento y terror [...]. Cuando ya estuvo más cerca de mí, adiviné en la expresión de su rostro una angustia violenta; su mirada era como la de la fiera acorralada por la jauría. [...] (p. 43)

A cada palabra surgida de ese reducto impreciso, el hombre se agitaba y lanzaba aullidos de dolor que en la desolación de la gran plaza merodeaban un instante en torno a nosotros y luego se perdían, desapareciendo de golpe en el silencio que todo lo rodeaba. (p. 45)

Así como al llegar a la plaza el narrador piensa haber llegado a un campo deportivo, a lo lejos cree que el hombre le sonríe, pero cuando éste se acerca nota que la supuesta sonrisa es una mueca de terror y que la expresión es la de una fiera acozrada. La comparación con un animal se sigue con los aullidos que, como los remolinos del equipo fantasmal al inicio de la descripción, "merodean en torno" hasta desaparecer: el juego de apariencias va de lo exterior a lo interior, fuera/dentro, como en ondas concéntricas, de la plaza fantasmal al hombre fiera, a las comisuras de su boca, a los aullidos y, finalmente, al silencio absoluto.

El narrador logra alejarse del lugar y, "para olvidar el día" (p. 46), contrata los servicios de una prostituta cuyo cuerpo "desnudo tendido jadeante y ebrio a mi lado hundido en el sopor de la fatiga viscosa de la infamia" (p. 47) enmarca la boca entreabierta de la que brotan emanaciones de cloaca, que muestra dientes ennegrecidos y quebrados limitados por labios pálidos e inmóviles en "rictus de espanto estúpido" (p. 47), similar a la mueca del desconocido muerto en la plaza. El relato termina con el protagonista observando a la mujer como quien "recorre con la mirada un panorama inquietante y macabro" (p. 47), es decir, como antes miró el lugar siniestro y del que, al parecer, no logra escapar indemne, pues, como sospecha al inicio de su encuentro con él:

[S]upuse que tal vez había yo recorrido un camino que ahora era imposible desandar, que había yo traspuesto un umbral definitivo, que había yo penetrado en un ámbito del cual era imposible escapar sin la marca de la carroña, sin la conciencia de haber estado muerto o de haber cohabitado con cuerpos putrefactos que sólo en el instante en el que el paroxismo de la abyección toca su fondo, nos muestran de pronto la llaga purulenta que es el símbolo y la marca que define la especie de esos seres condenados. (pp. 39-40)

Aparentemente, sí penetró en un mundo de muertos donde encontró al hombre desconocido que le pide ayuda en la lengua del Más Allá, incomprensible para él —y, cabe mencionarlo, también para el lector—, que pertenece al mundo de los vivos, que intenta escapar, pero a quien detiene una fuerza invisible como invisible es el origen de la voz cuyas palabras en la misma lengua extraña lo matan. Por si fuera poco, cohabita con una mujer que lleva también en la mano la cicatriz que la convierte en una eterna "seña del diablo" (p. 46).

Así, salvo la descripción del personaje que muere en la plaza, las mínimas descripciones del resto de los personajes comparten el patrón semántico del lugar: los compañeros del narrador y, por contagio, posiblemente el narrador mismo son seres monstruosos e informes, mientras que la prostituta, envuelta en la "tenebrosa blancura del alba", abre un agujero limitado por los labios pálidos y en rictus (¿el rictus del cadáver?) del que emanan hedores de cloaca: de nueva cuenta el modelo de fuera hacia dentro, del alba al cuerpo desnudo, la boca fétida y los dientes negros e informes. Si seguimos el patrón descriptivo, la imagen de la prostituta se corresponde con la imagen de la plaza en el modelo "ciudad = plaza = arco triunfal = madera podrida". Por otra parte, si el narrador, justo antes de cruzar el umbral, había considerado a los posibles habitantes de ese lugar autónomo, secreto e infame como monstruos y muertos que viven a la sombra de edificaciones siniestras y que tienen una marca que los hace reconocibles, la descripción de la prostituta, al igual que la suya propia, coinciden como candidatas para la habitación de este lugar: uno, el narrador, posiblemente monstruo, otra, la prostituta, posiblemente muerta. El narrador ha dicho antes que no se puede cruzar un umbral como el que ha cruzado sin adquirir la marca de la podredumbre, sin la conciencia de haber cohabitado con cuerpos putrefactos, y la descripción final muestra que al parecer ha adquirido la marca, mientras que la prostituta tiene en la forma de la mano (forma de cuernos, de maldición) la marca de los habitantes de la alteridad.

Queda aún el problema del nombre, *Nápoles*: atendiendo a las relaciones de naturaleza metafórica que ciertas descripciones han establecido entre calles-ríos, plaza-océano (golfo) y la isotopía tonal relativa a la muerte, cerrada con la imagen de la prostituta —que contrasta con la imagen del personaje que aparentemente intenta escapar o advertir de algo al narrador—, el nombre propio *Nápoles* podría indicar una lectura paralela o narración metafórica⁹ entre «La marca de la mano» y la aventura de Odiseo con las sirenas¹⁰. Así, el narrador llega a la ciudad con sus compañeros y camina (navega) por las calles (ríos)

⁹ Cfr. Pimentel (1996), *op. cit.*

¹⁰ En su *Geografía* Estrabón señala: "Por ejemplo, quiero decir que, al investigar si la andadura de Odiseo tuvo lugar por Sicilia e Italia y si se puede decir de alguna manera que allí están las sirenas [...]. Y si se añade que en Neápolis se muestra una tumba de Parténope, una de las tres sirenas [...]; pero ya que en este golfo, llamado de Cumas por Eratóstenes, que forman las Sirenuas, se asienta también Neápolis, con tanto más fundamento creemos que las sirenas estuvieron por estos lugares" (I 13). Cf. también Estrabón (I 18, V 4, 5-6).

de la ciudad que vierten a la plaza (océano, golfo) desde donde entra a la necrópolis de Parténope, la sirena muerta o prostituta. Esta lectura paralela sustentaría el dicho del narrador acerca de que no le queda la menor duda sobre la naturaleza del sitio al que ha llegado, y el encuentro con la alteridad indicaría que este Odiseo-monstruo no logró escapar de la sirena.

Así pues, a lo largo del relato, la herramienta retórica más importante ha sido la descripción, las poquísimas acciones, situadas en una sola línea temporal sin interrupción, no señalan la ruptura propia de lo fantástico ni marcan claramente la superposición de una realidad Otra en la realidad Una: ambas se diluyen en una solución de continuidad en la que lo fantástico podría pasar desapercibido de no ser por los patrones semánticos que se repiten constantemente y que conforman el *topos* del "lugar siniestro". Por otra parte, los modelos descriptivos jerarquizan espacialmente las oposiciones propias de este modo de discurso siguiendo un patrón determinado: en el caso de este relato, de lo exterior a lo interior. De esta manera, podemos encontrar la estructura general del relato fantástico representada simbólicamente en el modelo descriptivo y el patrón semántico. Entonces, a los componentes del *locus amoenus* se pueden oponer ahora los del *locus dirus*: al prado con flores corresponde un lugar desolado y siniestro donde, en lugar de árboles —salvo que sean viejos, de madera podrida y que simulen formas temibles— y cuartos adornados, hay construcciones caóticas y abigarradas; no hay fuente o arroyo alguno, como no sea en una relación metafórica con la muerte, el viento suave que sopla se torna en ráfagas heladas y el silencio ominoso sustituye el canto de los pájaros: es decir, como en un mundo a través del espejo, las descripciones de la alteridad fantástica se construyen en el sentido absolutamente opuesto al *locus amoenus*. No prefiguran un encuentro gozoso, ni indican una protección contra la podredumbre; como hemos visto en el ejemplo extremo de «La marca de la mano», señalan justo lo contrario: encuentros monstruosos, umbrales sin retorno, presencia de divinidades antiguas y olvidadas, y muerte.

Cristina Mondragón

BIBLIOGRAFÍA

- Boccaccio, Giovanni: *El decamerón*. Trad. de Juan G. Luaces. Tomo I. Barcelona: Amigos del Círculo del Bibliófilo, 1975.
- Castro, Andrea: «El motivo del umbral y el espacio liminal», en: Sardiñas, José Miguel (ed.): *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. La Habana: Fondo editorial Casa de las Américas, 2007, pp. 255-262.
- Ceserani, Remo: *Lo fantástico*. Trad. de Juan Díaz de Atauri. Madrid: Visor, 1999.
- Elizondo, Salvador: «La forma de la mano», en: *El retrato de Zoe y otras mentiras*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001 [Joaquín Mortiz, 1969], pp. 37-47.
- Estrabón: *Geografía. Libros I-II*. Int. de J. García Blanco. Trad. y notas de J. L. García Ramón/ J. García Blanco. Madrid: Gredos, 1991.
- Marchese, Angelo/ Forradellas, Joaquín: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Versión castellana de Joaquín Forradellas. Barcelona: Ariel, 2000.
- Pimentel, Luz Aurora: «Configuraciones descriptivas: articulaciones simbólicas e ideológicas en la narrativa de ficción», *Poligrafías*, 1 (1996), pp. 105-120.
- *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI/ UNAM, 2001.