

## «LA FORMA DE LA MANO» DE SALVADOR ELIZONDO, O LA CRÓNICA DE UN EXTRAVÍO

JUAN RAMÓN VÉLEZ GARCÍA  
*Universidad de Salamanca*

Salvador Elizondo se ha revelado como uno de los prosistas mexicanos más destacados de la segunda mitad del siglo XX. Su novela *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965) ha recibido una amplia atención por parte de la crítica, que ha señalado su carácter representativo de la llamada corriente de «la Escritura». Sin embargo, la cuentística de Elizondo ha sido objeto de un interés más reducido. La intención de este artículo es estudiar en uno de sus relatos cortos, «La forma de la mano», algunos de los aspectos más destacables de la narrativa del autor, una obra en la que opta por «introducir el misterio alucinante y morboso, el juego de la ambigüedad y la presencia intercambiable de la perversión, el horror y la belleza».<sup>1</sup>

«La forma de la mano» apareció inicialmente en el volumen *El retrato de Zoe y otras mentiras*, publicado en 1969. Ha sido recogido posteriormente en *Paisajes del limbo*, antología de Mario González Suárez publicada en 2001 con declarada voluntad de ofrecer una panorámica de la narrativa mexicana del siglo XX diferente al canon.<sup>2</sup> Como desde el propio título del cuentario ya se indica, el estatus puramente ficcional de lo narrado en los quince relatos que componen *El retrato de Zoe* es una premisa fundamental que signa esas «mentiras»:

El carácter absolutamente ficcional de todo lo que en ellos se afirma subraya no sólo su índole estrictamente literaria, sino también su origen irracional; es decir, su condición de ser meras tentativas por concretar las cosas o los fantasmas de las cosas, por apresar el significado de hechos irreales o impensables (Contratapa).<sup>3</sup>

A diferencia de la citada novela y de algunos de los textos presentes en el mismo volumen, «La forma de la mano» huye de los experimentalismos formales; es un relato con estructura lineal, contado en primera persona por un protagonista-narra-

---

<sup>1</sup> Emmanuel CARBALLO, citado en «Salvador Elizondo. La significación occisa» [en línea], disponible en la URL de Internet <[http://www.tvdemente.com.mx/biografias/mas\\_info.php?cid=1817&parrafo=0](http://www.tvdemente.com.mx/biografias/mas_info.php?cid=1817&parrafo=0)> [consultado el 5 de julio de 2005].

<sup>2</sup> *Vid.* Mario GONZÁLEZ SUÁREZ (ed.), *Paisajes del limbo*, México, Tusquets, 2001.

<sup>3</sup> La edición que utilizo es Salvador ELIZONDO, *El retrato de Zoe y otras mentiras*, México, Joaquín Mortiz, 1969.

dor innominado. Su comienzo ya nos muestra algunas de las constantes temáticas y estilísticas que van a predominar en él. Desde el principio se hace patente la importancia e intensidad de las descripciones. El primer sintagma, «frío intenso», anuncia un escenario desolador en el que se va a desenvolver la acción y que se prefigura a través de los elementos presentes en la descripción inicial de la ciudad con «sombras monstruosas, cornisas destartaladas a lo largo de cuyas aristas el viento aullaba tenuemente como la exhalación de un tísico» (44). Se trata de una urbe en principio anodina para el personaje, pero en la que se adentra con el deseo de apartarse de sus compañeros de viaje, «los componentes viciosos en informes de un espectáculo ambulante de monstruos» (*ibidem*).<sup>4</sup>

Así comienza a perfilarse el tejido de relaciones y correspondencias que tiene lugar entre los motivos de la narrativa elizondiana, los cuales conforman un conjunto relacional que otorga cohesión al relato. Los semas pertenecientes a los campos de la enfermedad, la muerte y la degeneración física hacen acto de presencia desde el principio tejiendo una atmósfera anímica que no se va a disipar. El aspecto degradado de esa ciudad evoca el *topos* simbolista de la ciudad muerta, de gran fertilidad desde que Rodenbach lo popularizara a finales del siglo XIX con su novela *Brujas, la muerta*.<sup>5</sup> Asimismo, el recurso a personajes deformes no es algo aislado en el autor; la referencia a un espectáculo ambulante de monstruos no es gratuita. Ya en un relato como «Puente de piedra», contenido en *Narda o el verano*, su primer libro de cuentos, aparece un niño, «un albino deforme, demente»,<sup>6</sup> que introduce una ruptura aterradora en el seno de lo que hasta el momento de su aparición se perfilaba como un idílico día de campo para la pareja protagonista. La mutilación del cuerpo y la enfermedad —recordemos el símil establecido entre el viento que recorre la ciudad y el aliento de un tísico— serían también trasuntos de lo monstruoso de la escritura, que para el autor «Es como una bestia. Es una lucha con la pantera».<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> La fascinación del autor hacia esos ámbitos de *freaks* circenses es manifestada en sus comentarios críticos sobre la pintura de Francisco Corzas, también ducho en representar estos tipos: «Yo también pienso en esas civilizaciones mínimas de saltimbanquis, de magos de la legua, de pequeños usureros y sastres que se desplazan siempre a lo largo de la misma ruta [...]. Pienso en esas civilizaciones que son eternamente momentáneas. Civilización de danzarines y actores famélicos de una *comedia dell'arte* tenebrosa. Un lazareto o un manicomio ambulante; los últimos desplazamientos de una raza peripatética» (ELIZONDO, *Cuaderno de escritura*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1969, p. 89).

<sup>5</sup> Vid. Georges RODENBACH, *Brujas, la muerta*, Madrid, Valdemar, 1989.

<sup>6</sup> ELIZONDO, *Narda o el verano*, México, Era, 1969, p. 22.

<sup>7</sup> En Silvia LEMUS, «El más allá de la escritura. Una entrevista con Salvador Elizondo», en *Nexos*, 238 (1997), pp. 65-70, consultado en formato electrónico, disponible en la URL <<http://www.nexos.com.mx/internos/saladelectura/letrasmexicanas/lemus.asp>> [consultado el 12 de junio de 2004].

El protagonista camina absorto en sus pensamientos, «informes como los cuerpos de mis compañeros» (44), y sus pasos le conducen imperceptiblemente a una plaza de enormes dimensiones; a partir de entonces comienza a intuir que ha llegado a un límite, a un lugar fronterizo «que, por momentos, pensé, más que una plaza era el fin de la ciudad y el principio del campo» (45). El cuento se constituye como una especie de breve crónica de un viaje iniciático invertido, de un descenso a los infiernos, a una suerte de zona clandestina dentro de la urbe «oficial», un reducto similar a ese submundo de todas las ciudades cuya existencia introduce la idea de una realidad que corre paralela a lo cotidiano, de la colindancia de dos mundos vecinos, pero que raramente se tocan:

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 yo ido 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? (46-47)

Ese encuentro de mundos otorga al relato un carácter fantástico, pues en él va a tener lugar una confrontación con un mundo regido por otras leyes, «una región prohibida, autónoma en su vida fantasmal dentro de aquella otra gran ciudad a la que, en compañía de los monstruos de mi espectáculo, había yo llegado por la mañana» (48). De ahí el extrañamiento consiguiente y la capital importancia que adquiere el motivo del umbral que posibilita ese tránsito y que ya jugaba un papel central en un relato anterior del autor, «La puerta», perteneciente a *Narda o el verano*.<sup>8</sup> En ambos casos la puerta simboliza la inminencia de la revelación de lo maldito, lo prohibido, el estigma, lo excéntrico, lo no ortodoxo, la muerte, lo informe, y manifiesta el procedimiento narrativo centrado en los «pasos de umbral y de frontera»:

pasos de umbral, por ejemplo, de la dimensión de la realidad a la del sueño, a la de la pesadilla, o a la de la locura. Es como si el personaje-protagonista se encontrara repentinamente dentro de dos dimensiones distintas, con códigos distintos a su disposición para orientarse y entender.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Vid. *Narda o el verano*, pp. 92-101.

<sup>9</sup> Remo CESERANI, *Lo fantástico*, Madrid, Visor, 1999, p. 107.

El ámbito al que ingresa el protagonista es el de lo abyecto, lo segregado del cuerpo de la cotidianidad de la ciudad,<sup>10</sup> un espacio similar al gobernado por esa sociedad secreta de cuya existencia está convencido Fernando Vidal Olmos en el «Informe sobre ciegos» de Ernesto Sábato, en cuya adaptación al cómic ilustrada por Alberto Breccia, de tintes netamente expresionistas, bien podría encajar el paisaje descrito por Elizondo en «La forma de la mano».<sup>11</sup> Ambas narraciones constituyen prospecciones a un ámbito oculto, a la otredad, una alteridad hostil, «un mundo autónomo, otro que el nuestro, regido por la pasión de seres dementes o muertos» (50), un *dolente regno* dantesco contemplado tras cruzar el umbral, el reverso del mundo corriente que se revela entonces estructurado al modo de ciudades invisibles calvinianas como Moriana, la cual «en realidad no tiene espesor, consiste sólo en un anverso y un reverso, como una hoja de papel, con una figura de un lado y otra del otro que no pueden despegarse ni mirarse»<sup>12</sup> o Laudomia, donde la ciudad de los vivos coexiste con la de los muertos y con la de los no nacidos.<sup>13</sup> Se desarrolla así la idea de una realidad paralela que corre pareja a la convencional.<sup>14</sup>

---

<sup>10</sup> En *Nuestra Señora de París* de Víctor Hugo también está presente esta idea, concretada en la «Corte de los Milagros» que descubre Gringoire, la cual se presenta como un «Círculo mágico en el que los soldados del Châtelet o los guardias del prebostazgo, que se aventuraban por allí, desaparecían hechos pedazos. Ciudad de ladrones, horrible verruga, surgida en la cara de París, cloaca de donde salía cada mañana para volver a esconderse por la noche ese torrente de vicios de mendicidad y de miseria, que siempre existe en las calles de las grandes urbes; colmena monstruosa a la que volvían por la noche, con su botín, todos los zánganos del orden social» (Víctor HUGO, *Nuestra Señora de París*, Ed. de Eloy González Miguel, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 120-121), donde «Los límites de las razas y de las especies parecían borrarse [...] como en un pandemonium, pues hombres, mujeres, animales, sexo, edad, salud y enfermedad, todo parecía patrimonio común en aquel pueblo; todo se hallaba junto, mezclado, confundido, superpuesto y todos, en fin, participaban de todo» (*ibidem*, p. 121) y que resulta para el personaje «como un mundo nuevo, desconocido, inaudito, deforme, reptil, increíble y fantástico» (*ibidem*). En la actualidad podrían establecerse analogías sociológicas con el llamado «Cuarto Mundo» albergado en el seno del denominado «Primer Mundo».

<sup>11</sup> Cf. Ernesto SÁBATO y Alberto BRECCIA, *Informe sobre ciegos*, Barcelona, Ediciones B, 1993.

<sup>12</sup> Italo CALVINO, *Las ciudades invisibles*, Madrid, Siruela, 1994, p. 117.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 149.

<sup>14</sup> La existencia de reductos secretos en el espacio de la ciudad que albergan ecos de una mitología urbana teratológica es abordada por Elizondo en otro cuento de *El retrato de Zoe*, «Teoría del Candingas»: «Las ciudades guardan en sus resquicios la posibilidad de toda suerte de mitos estrafalarios. Los callejones olorosos a orina conservan a veces algo de la presencia de antiguos personajes inquietantes que nunca han existido. Esa mitología astrosa se define en los nombres de sus héroes por boca de las sibilas secretas que profetizan en el oráculo de las azoteas o en la atmósfera olorosa a ropa mojada, en los cuartos de criados, después de la lluvia» (92).

Las incursiones en ese otro lado son frecuentes en la narrativa del autor, como bien señala Jorge Ruffinelli:

– En «*La forma de la mano*», de *El retrato de Zoe y otras mentiras, hablas del «reino secreto»*, y creo que en esa expresión o en expresiones como ésta se concentra una tentativa literaria tuya: ver el revés de la trama, lo que no está en la cotidianidad, y por lo tanto hacer un rechazo de esa cotidianidad.

– Un rechazo de la cotidianidad y de la realidad involucrada en esa cotidianidad. Porque sí hay un rechazo definitivo, aunque no de la experiencia sensible, en *Farabeuf*. Después de *Farabeuf* ya ni siquiera la experiencia sensible tiene lugar en mi obra. Casi todo se vuelve mental.<sup>15</sup>

El autor califica así sus propias narraciones como construcciones mentales que rompen el anclaje con la realidad convencional circundante. Además, el citado «reino secreto» —también secreto era el hipogeo de su segunda novela—<sup>16</sup> es un ámbito regido por la pasión, no por la razón, que queda relegada al no ser capaz de esclarecer la experiencia contada en el relato, un hecho irreal o impensable que hace del mismo la crónica de una pesadilla, una representación cercana a un disparate goyesco. «*La forma de la mano*» es, por tanto, la narración de un extravío que conlleva una bajada a otro mundo, a uno de esos infiernos en cuya creación ha sido tan pródigo el autor mexicano.<sup>17</sup> Según sus propias palabras —que constituyen casi una sinopsis del relato que nos ocupa—:

En toda perdición hay un encuentro de mundos cuyo carácter esencial no es más que el de su otredad. La lingüística intuitiva de todos los pueblos atribuye siempre, primordial y primigeniamente, esta categoría a toda realidad situada más allá del límite en que termina el mundo desde el que nosotros tratamos de adivinar un más allá, un *netherworld*. Es por eso que llamamos «el otro mundo» al mundo de todo aquello cuya sustancia es su inexplicabilidad. A ese mundo pertenecen los muertos, los locos, los recuerdos, la fantasía, los sueños, los mitos, la noche y el oráculo.<sup>18</sup>

Los diferentes elementos que anunciaban la transición a un mundo pesadillesco se van intensificando a medida que el cuento avanza. El ingreso en ese ámbito extraño desasosiega al protagonista:

---

<sup>15</sup> Jorge RUFFINELLI, «Entrevista. Salvador Elizondo», en *Hispanamérica*, 16, 1977, p. 35.

<sup>16</sup> Cf. ELIZONDO, *El hipogeo secreto*, México, Joaquín Mortiz, 1968.

<sup>17</sup> En el campo ensayístico, su «Teoría del infierno» da cuenta de su preocupación por esta temática en el ejercicio de la reflexión teórica (vid. ELIZONDO, *Teoría del infierno*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, pp. 13-33).

<sup>18</sup> ELIZONDO, *Cuaderno de escritura*, op. cit., p. 100.

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. (47)

La referencia al instante, a un paroxismo equivalente a la percepción plena de ese infierno en el que se ha descendido conecta con *Farabeuf*, también en las referencias eróticas al acto de la cohabitación, a la transgresión de un umbral, de «un quicio que, traspuesto, es la frontera entre la vida y la muerte, entre el goce y el suplicio, entre el día y la noche».<sup>19</sup> Nuevamente las imágenes de degradación del cuerpo contribuyen a engrosar el clima de sugerencias propio de la narrativa elizondiana, aunadas al temor de la contaminación que puede generar el tránsito por ese lugar o el comercio de cualquier tipo con los seres que lo pueblan.<sup>20</sup> La luz del paisaje resulta también impregnada de connotaciones mortuorias, el sol es «brillante, pero frígido» (47-48). El paisaje parece congelado, signado por la inacción; los campos que rodean la villa son «campos ateridos» (45), y a ello contribuyen tanto los epítetos —«frígido» posee, además, connotaciones sexuales— como los símiles usados para describir esa región en la que «los ecos de la vida no encontraban ninguna resonancia» (48) y «en la que el único movimiento era el del polvo que como un lento gato gordo se erguía y se abatía contra el suelo apisonado» (*ibidem*). El cuento es una muestra literaria de lo que Marcel Brion denomina en las artes plásticas:

le fantastique du vide, d'angoisse qui surgit des vastes espaces vacants, des landes d'Edvard Munch où souffle le vent de la terreur, des étendues terrestres ou marines que contemple le promeneur solitaire de Caspar David Friedrich, et des

---

<sup>19</sup> ELIZONDO, *Farabeuf o la crónica de un instante*, Ed. de Eduardo Becerra, Madrid, Cátedra, 2000, p. 200. La reiteración de la preposición «entre» es muy significativa de la naturaleza de la escritura del autor como una labor intersticial, que se desarrolla en problemáticas y movedizas zonas de tránsito.

<sup>20</sup> Tal aprensión ante el contacto con lo inmundo también está presente en esa primera novela, en lo que respecta a la estrella de mar, «un objeto putrefacto que luego, con asco, lanzaste a las olas» (*Farabeuf*, p. 113). En el ya citado «Teoría del Candingas», dicha amenaza está personificada en la figura del Leproso, «que investía los objetos banales con un significado turbado» (93), y al cual el narrador imagina «lampión, con la piel negra como tinta, con el tacto dotado de vagas propiedades eléctricas, como si su roce irradiara una sensación agria y dolorosa como la de una descarga, pero sufrida en los niveles en que se experimenta, como sensación, la putrefacción de la carne, algo que hubiera recordado el contacto de la piel de los reptiles» (*ibidem*).

villes désertes où erre, anxieux, l'esprit du spectateur, ne rencontrant qu'un peuple blafard et spectral de rares statues, comme dans les peintures de Giorgio de Chirico, de Berman (plus anciennement, de Monsù Desiderio) comme dans les champs de fouilles de Fabrizio Clerici où stagnent les vestiges de capitales oubliées.<sup>21</sup>

Muchos de los elementos a los que Brion alude se concentran en el texto de Elizondo. No es difícil reconocer en el protagonista de este cuento a ese paseante solitario que erra —y yerra— con ansiedad en ese escenario fantasmagórico y desierto que podría emparentarse con los representados en los cuadros de los artistas que el crítico francés menciona y de otros como Leon Spilliaert, Fernand Khnopff o Stefan Hoenerloh. El viento que «aullaba tenuemente como la exhalación de un tísico» se identifica con ese *vent de la terreur*, y los *vastes espaces vacants* con la plaza a la que arriba el protagonista en su paseo por la ciudad desierta:

un espacio enorme que más que una plaza de ciudad parecía un desmesurado campo deportivo en cuya superficie las tolvaneras jugaban una partida de escurridizo ajedrez, levantándose apenas unos cuantos metros del suelo y volviendo a caer luego como los integrantes exhaustos de un *team* de fantasmas que nunca hubieran logrado anotar un tanto definitivo a su favor. (45)<sup>22</sup>

El protagonista escapa de su cohorte de monstruos para verse envuelto en «una incursión (una penetración) en esa región que es, por definición, el dominio de lo ininteligible: la 'noche oscura del alma' y la noche, no menos oscura, del cuerpo».<sup>23</sup> El matiz sexual de la observación de Octavio Paz tomará un protagonismo pleno al final del cuento, el cual se revela como una muestra notoria de las cuestiones planteadas en la obra de Elizondo, una literatura en la cual:

los personajes-signos son una cofradía al margen de la vida diaria, una comunidad clandestina. La sociedad secreta es una sociedad dentro de la sociedad. Por una parte, es la otra cara, la oculta, de la sociedad; por la otra, su negación. Por lo primero, es lo prohibido [...] y de ahí que esas obras de ficción sean también

---

<sup>21</sup> Marcel BRION, *L'Art fantastique*, Paris, Albin Michel, 1989, p. 159.

<sup>22</sup> Es un ejemplo revelador de cómo «los espacios creados por Elizondo se orientan hacia un *locus solus*: isla desierta, ciudad deshabitada, sala de quirófano, vastas estancias de magnitud sobrecogedora como las de Piranesi, islas pobladas de museos, ciudades desconocidas, espacios mentales donde el horizonte se extiende con la imaginación» (Adolfo CASTAÑÓN, «Las ficciones de Salvador Elizondo», en *Vuelta*, 176, 1991, p. 53).

<sup>23</sup> Octavio PAZ, *El signo y el garabato*, Barcelona, Seix Barral, 1991, p. 230. Esa «noche oscura del alma» es, asimismo, la noche de lo abyecto: «cette nuit où se perd le contour de la chose signifiée et où n'agit que l'affect impondérable» (Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 17).

tentativas de subversión, no en el nivel político o social sino en una capa más profunda y que no sé si llamar religiosa... El nivel de las creencias: lo excelso y lo abyecto, lo venerable y lo inmundado.<sup>24</sup>

Asimismo, la arquitectura como trasunto de la interioridad, como proyección del alma de los personajes, es un recurso fantástico heredado de la novela gótica y que marca el expresionismo; no sería gratuito encontrar en esta ciudad ecos de los ambientes urbanos mostrados en los fotogramas de *El gabinete del Doctor Caligari*, *El estudiante de Praga* o *El Golem*, pues el objeto del expresionismo cinematográfico consiste en «traducir simbólicamente, por medio de las líneas, las formas o el volumen, la mentalidad de los personajes, su estado anímico, también su intencionalidad, de tal forma que el decorado aparezca como una traducción plástica de su drama». Además, la plástica del blanco y negro está muy presente en el relato.<sup>25</sup> El escenario descrito se configura así como un cronotopo cuyos elementos son filtrados subjetivamente a través de la focalización en primera persona y transmitidos como señales de un estado anímico. El sol cae sobre los edificios «como una capa de blancura premonitoria de hechos inconfesables» (48), con lo que el blanco es desligado de sus atribuciones habituales en la cultura occidental y vinculado con el pecado. La forma deslavazada y perturbadora de los mismos, «la silueta rugosa de una serie de casas que se definían, negras en su aglutinamiento caótico, contra el cielo claro y frío» (46) contribuye a alimentar el clima de sugerencias referidas a la deformidad y la ruina.<sup>26</sup> La descripción es más morosa en el momento de ocuparse de una imponente construcción bajo cuyo enorme arco el protagonista se ha colocado sin darse cuenta:

---

<sup>24</sup> PAZ, *op. cit.*, p. 231.

<sup>25</sup> José Luis SÁNCHEZ NORIEGA, *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 215. La referencia al séptimo arte nunca está de más a la hora de referirse a la obra de Elizondo, pues es bien conocida su labor como crítico de cine y como impulsor del cine experimental. Asimismo, la influencia de este medio es patente en parte de su narrativa. Para Ross Larson, el relato «Narda o el verano», que da nombre al primer libro de cuentos del autor, «is really a pastiche of assembled clichés from the French and Italian 'new wave' films of the early 1960s» (Ross LARSON, *Fantasy and Imagination in the Mexican Narrative*, Tempe, Arizona State University, 1977, p. 46). Dicho texto fue llevado a la pantalla, pero con resultados poco satisfactorios para el autor.

<sup>26</sup> La mención descriptiva que se ofrece de una de las edificaciones que flanquean la plaza podría interpretarse como una alusión metatextual al espacio de la página: «un enorme edificio pintado de blanco en cuya fachada se abrían los agujeros de las ventanas como manchones de tinta sin que por ellos asomara jamás la presencia real o adivinada de sus habitantes» (46). Tras los signos impresos en la superficie blanca, esas ventanas que deberían estar abiertas a una presencia, a la significación, se esconde la vacuidad, configurándose así como meras oquedades, manchas informes.



Paralizado por el descubrimiento inquietante que acababa de hacer, miré largo rato esta estructura, informe sí, pero en todo reminiscente de las pretensiones monumentales que la habían erigido. Los bloques masivos de piedra, adosados arbitrariamente, mostraban, entre los resquicios que dejaban las torpes juntas de sus aristas, una interioridad de cordajes, de maderos podridos, de estucos en descomposición: las artimañas de alarifes torpes y presurosos, ocupados en la fruición de dar por terminada una obra en igual medida grandiosa y siniestra. Las piedras acumuladas en la desesperación de la locura construían caóticamente las dimensiones ciclópeas de este monumento que en su indefinición, en la falta de nitidez de sus aristas, de sus soportes, en las escoriaciones de los fustes de las columnas torpemente figuradas a los lados de su elevación se levantaban hacia el cielo luminoso en una prodigiosa acumulación de símbolos y de ornamentos primitivos. (49)<sup>27</sup>

Frente al ideal clásico de armonía se impone lo desmesurado, lo barroco, lo ciclópeo, la indefinición, las ruinas, la falta de nitidez, una construcción edificada «en la desesperación de la locura» que representaría icónicamente la propia naturaleza de la narrativa del autor, siempre en las inmediaciones del significado, pero sin dar finalmente con él.<sup>28</sup> En el edificio hay una inscripción que:

cincelada absurdamente sobre la tortuosa superficie de la trabe del pórtico altísimo 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. (50)

La concepción de la palabra dotada de resonancias mágicas, iniciáticas, es recogida aquí, pues la mera emisión de ese vocablo implica trasponer el umbral de un reino prohibido, de otra realidad, y provoca una transfiguración del entorno, con lo que funciona de un modo similar al «ábrete sésamo» de *Las mil y una noches*: «Miré en torno y el silencio de ese gran espacio, confrontado con la grandeza de aquel trofeo gigantesco, se volvió como el susurro sucio de palabras que nada dicen, pero que por su falta de

---

<sup>27</sup> En *Farabeuf* los escenarios son también desvaídos, polvorientos o ruinosos, destacando la casa «cuya arquitectura corroída por los años era como un hospital o como una *morgue*» (*Farabeuf*, p. 188).

<sup>28</sup> Se haría patente aquí la impronta de esas «formas tortuosas del barroco» tan del gusto del autor en la época en la que escribió estos textos (*vid.* RUFFINELLI, *art. cit.*, p. 49), lo que él mismo conecta con su adhesión inicial a una expresión alambicada, y que también influiría en su inclinación al artificio frente a la naturaleza y a la instauración de sus cuentos como artefactos ficcionales: «yo creo que, con excepción posiblemente de un cuento que se llama ‘La puerta’, todas mis situaciones de horror o de abstracción responden también a un afán de artificialidad muy extremo y muy imperativo» (*ibidem*, p. 39).

*sentido encierran un significado tenebroso» (ibidem, las cursivas son mías).*<sup>29</sup> Según Paz, Elizondo se ubica en la tradición

de la novela filosófica de Sade: el castillo y la catacumba, en lugar de la Academia o el Pórtico. También es la tradición de la novela gótica y, más lejos en el tiempo, la renacentista y neoplatónica de los laberintos y las alegorías, como el famoso *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna. Elizondo recoge esa herencia y la de algunos escritores modernos, en especial la de Georges Bataille. Pero su sentido de la construcción novelística es muy distinto al del autor de *L'Expérience intérieure* y sus fabulaciones están más cerca de la literatura fantástica que de otras corrientes.<sup>30</sup>

Esa inscripción de significado equívoco como la construcción a la que corona es un *flatus vocis*, una palabra «que sólo por su sinrazón era infinitamente más inquietante que una fecha concreta tallada en números romanos o el testimonio de una infamia» (*ibidem*). El escenario parece una inversión de ese ámbito de la Academia al que Paz hace referencia, con la consiguiente desintegración del orden racional, el derrumbamiento del ideal clásico y la pérdida de centro y de certidumbre, que conduce al motivo manierista del laberinto. En ese choque que se establece entre ámbitos se hace patente la influencia de la tradición gótica y su tratamiento de lo abyecto, que ya permeaba *Farabeuf* con su fusión de dolor y placer y la combinación de fascinación y repulsión que la contemplación del suplicio chino suscitaba en los personajes. Y del mismo modo que en el cuento «La puerta» la protagonista no puede resistir la curiosidad de averiguar qué se oculta tras ese quicio, también en la actitud del protagonista de «La forma de la mano» el rechazo va ligado a la atracción: «Se apoderó de mí un afán de huir que si no hubiera sido por *la fascinación que había soldado todas las coyunturas de mis huesos*, hubiera tomado su curso lógico, llevándome a toda carrera lejos de allí» (*ibidem, las cursivas son mías*), quedando patente cómo «tant de victimes de l'abject en sont les victimes fascinées sinon dociles et consentantes».<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> El paralelismo entre el fragmento que he resaltado y algunos pasajes de *Farabeuf* es evidente; el vacío semántico contamina a las palabras y a los cuerpos, que conforman una criptografía sintomática de la pérdida de un centro, de la ausencia de un anclaje. Así, frente a la *onija* una de las mujeres se halla «deletreando vacilantemente un nombre, una palabra que nada significa» (*Farabeuf*, p. 112). Otro de los personajes evoca un trazo sobre un vidrio empañado, «un nombre o una palabra incomprensible —terrible tal vez por carecer de significado—, un nombre o una palabra que nadie hubiera comprendido, un nombre que era un signo, un signo para ser olvidado» (*ibidem*, p. 139, las cursivas son mías).

<sup>30</sup> PAZ, *op. cit.*, p. 231.

<sup>31</sup> KRISTEVA, *op. cit.*, p. 17.

Cuando se dispone a marcharse, aparece sorpresivamente en el otro extremo de la plaza un hombre que se dirige a él con gestos y palabras incomprensibles y que vuelve a despertar «una fuerza que yo no comprendía y que pudo no ser otra cosa que la fuerza con que nos anima nuestra curiosidad malsana» (51), la cual le impele a quedarse. La confusión de la percepción introduce un matiz irónico: «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» (52).<sup>32</sup> El extravío es físico y mental: el protagonista se equivoca en sus percepciones. La focalización es plenamente sustentada por él, sólo conocemos lo que él conoce. Su falibilidad es, por tanto, también la nuestra, y el ámbito verbal presenta asimismo vastos espacios vacíos que otorgan pareja relevancia a lo que se narra y a lo que meramente se sugiere. En la descripción del hombre se nos ofrece un componente de animalización: «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» (*ibidem*). Éste profiere palabras incomprensibles que trasladan al plano del discurso la decrepitud del paisaje descrito, mientras levanta su mirada intermitentemente y con temor hacia el edificio blanco situado a un costado de la plaza. Dichas palabras se pierden en el enorme espacio «como pequeñas emanaciones o estertores» (53) y evocan la glosolalia propia de ciertas patologías mentales. Según el texto deconstructivo de John Barth titulado, precisamente, «Glossolalia», «The senseless babble, could we ken it, might disclose a dark message, or prayer».<sup>33</sup> Ese «oscuro mensaje», ese «significado tenebroso» plantea un enigma al que el protagonista no termina de acceder, lo que frustra la comprensión racional y cede el paso a las aproximaciones intuitivas. Se sugiere una epifanía, de acuerdo con una tendencia imperante en el cuento mexicano de las décadas de los 50 y 60, centrada en «la búsqueda de epifanías personales y la presencia de algún misterio específico, que el lector *puede llegar a intuir a lo largo de la lectura*».<sup>34</sup> Se dibuja la crónica de una revelación que no llega a producirse, pues de tener lugar, el discurso desaparecería; por ello se ve relegado a las inmediateces, envolviendo o rodeando dicha epifanía, pero sin

---

<sup>32</sup> Es una confusión similar a la que tiene lugar en las *Aventuras de Arthur Gordon Pym*, cuando el protagonista confunde con una sonrisa la mueca formada por las picaduras hechas por las gaviotas en el rostro de uno de los cadáveres que van a bordo del buque con el que se topan en el décimo capítulo (*vid.* Edgar Allan POE, *Aventuras de A. Gordon Pym*, Barcelona, Orbis, 1982, p. 117).

<sup>33</sup> John BARTH, *Lost in the Fun House*, New York, Doubleday, 1968, p. 112. Mostrando trazas de una lengua inventada, Elizondo se suma a aquellos escritores que han empleado este recurso en Hispanoamérica, como Borges o Cortázar.

<sup>34</sup> Lauro ZAVALA, «El cuento mexicano contemporáneo» [en línea], disponible en <<http://www.fl.ulaval.ca/cuentos/mexcontemplz.htm>> [consultado el 2 de septiembre de 2005]. Las cursivas son mías.

conseguir plasmarla. De este modo, «La forma de la mano» conforma también una muestra notoria de cómo «El fantástico habla a su Lector todo el tiempo de la inminencia de un descubrimiento y de lo insatisfactorio del lenguaje para expresarlo. Esto también provoca escalofrío».<sup>35</sup>

La comparación con «estertores» alude de nuevo a la presencia de la muerte, que gravita en todo el relato, actuando aquí también como una alusión premonitrice de lo que va a ocurrir después. El intento fallido de comunicación es interrumpido por la intervención de una tercera voz de origen desconocido: «una voz atronadora que parecía surgir de un megáfono imponderable escondido en alguna de las casas que rodeaban la plaza» (54), y que sugiere la presencia de un poder invisible pero omnipresente que controla las acciones de los habitantes del lugar y cuya irrupción tiene dramáticas consecuencias, pues desencadena una violenta reacción de angustia y terror en el hombre, que se intensifica a medida que esa voz vuelve a manifestarse, también con palabras incomprensibles:

«Edetsie... edetsie...» —decía la voz invisible—, «...jorti nat platzi... nat condroi... nat condroi...»

El hombre, presa ya de un terror incontrolado, se volvió con la boca abierta hacia los edificios, como tratando de descubrir el origen de esa voz, me miró unos instantes y luego, llevándose las manos enguantadas al rostro, dando muestras de gran abatimiento, dobló la cabeza y comenzó a llorar, profiriendo, entre sollozos convulsivos, palabras incomprensibles. La gran voz volvió a hablar. 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. (*ibidem*)

La situación parece trasuntar la acción de los poderes totalitarios y el papel de la palabra como medio de control y opresión, la intervención de un poder cuasidivino. Dicha voz continúa fluyendo hasta que hombre termina cayendo a tierra «como abatido por un rayo» (55) en una de las frecuentes escenas de suplicio elaboradas por el autor; entonces el protagonista se acerca a él: «apenas consciente de los actos que mis manos realizaban, le quité los guantes: a su mano derecha le faltaban los tres dedos de enmedio y una rugosa cicatriz enrojecida, violácea casi, corría como un riachuelo de púrpura entre el nacimiento del pulgar y el del meñique» (56). La amenaza del acabamiento, concretada en la figura de este hombre de mano mutilada y su muerte inexplicada y violenta, repele y atrae irremisiblemente al protagonista, alimentando también la «atracción del abismo» que para el propio autor

---

<sup>35</sup> Pampa O. ARÁN, *El fantástico literario: aportes teóricos*, Madrid, Tauro Producciones, 1999, p. 60.

despierta la contemplación de los individuos inválidos o deformes, los cuales «nos turban espiritualmente porque son la prefiguración de una de nuestras posibilidades». <sup>36</sup>

El cuento posee una suerte de colofón separado tipográficamente por un espacio, en el que se aborda el encuentro del protagonista con una prostituta, mencionado con una alusión que contiene resonancias de un pacto diabólico que parece anunciado por el desenlace del encuentro anterior: el hombre sucumbía repitiendo la palabra «Putana», y su mano había quedado extendida de modo que «parecía hacer la seña del diablo hacia la altura» (56). La antítesis aflora como recurso al aludir a «la tenebrosa blancura del alba» (*ibidem*), así como en la referencia a «la soledad de esa compañía flácida» (*ibidem*), y el ambiente pesadillesco sigue predominando a través de la fuerte animalización de la mujer: <sup>37</sup>

Con la boca entreabierta, emanando exhalaciones de cloaca y asomando como una bestia feroz los dientes ennegrecidos y quebrados entre los labios pálidos, inmóviles en un rictus de espanto estúpido hecho de sueños de chacal o hiena, la puta dormía pesadamente. (*ibidem*)

Además, su cuerpo desnudo es comparado con «un panorama inquietante y macabro» (57). El protagonista se encuentra ya plenamente inmerso en ese «paroxismo de la abyección» al que hacía alusión anteriormente, que adquiere nuevas resonancias con la inquietante experiencia de *déjà vu* que cierra la narración: «Antes de tomarla en mis brazos nuevamente, noté que le faltaban tres dedos de la mano derecha» (*ibidem*). La significación de esta marca, esta «llaga purulenta que es el símbolo y la marca que define la especie de esos seres condenados» cuya aparición inminente ya se anunciaba desde el principio, de esta forma de la mano compartida por el individuo encontrado en la plaza y por la prostituta, y que da título al cuento, no es desvelada, pero sugiere la desintegración de una identidad borrosa y precaria, <sup>38</sup> una señal que estigmatiza a los habitantes de ese lugar visitado por el protagonista —afectando a la mano, instrumento escritural por excelencia— y que, al igual que la «vieja falena destruida por el mediodía clarísimo» (9) del cuento «La mariposa

---

<sup>36</sup> ELIZONDO, *Cuaderno de escritura, op. cit.*, p. 121.

<sup>37</sup> Mario González Suárez compara las tramas de los relatos de Elizondo con «pesadillas o divertidísimos pensamientos susurrados por tetrahidrocannabinol» (Mario GONZÁLEZ SUÁREZ, *op. cit.* p. 278). Pueden considerarse delirios sistematizados, muestras de una obra en la que se dan cita «la locura y el rigor, la alucinación y la voluntad de estilo» (Emmanuel CARBALLO (ed.), *Narrativa mexicana de hoy*, Madrid, Alianza Editorial, 1969, p. 28).

<sup>38</sup> La volubilidad del concepto de una identidad unívoca se halla muy presente en otros relatos de *El retrato de Zoe*, como el que le da título (11-25), «Los testigos» (60-86) o «Identidad de Cirila, o de que Cirila es como el río heraclíteo» (118-123).

(composición escolar)» o el ideograma chino *liú* y la estrella de mar putrefacta evocados en *Farabeuf*, constituye un garabato, el trasunto de una misma idea que recorre la escritura de Elizondo y que es propia de la literatura y el arte vueltos sobre sí mismos a partir de la Modernidad, cuando el hombre «ha visto su alma hecha objeto y se ha reconocido como un garabato, una tachadura, un arabesco coloreado, algo tan próximo al balbuceo de un recién nacido como para producir escalofríos». <sup>39</sup> El balbuceo sería el correlato y equivalente fónico del garabato, que manifiesta la desintegración moderna del *logos*, <sup>40</sup> de identidades y significaciones precarias, que da paso a un descentramiento, a un sentimiento del vacío y a una angustia de la nada, a la aprensión provocada por la idea de ser un sueño o una alucinación, o meramente «una acumulación de palabras, un hecho consignado mediante una escritura ilegible». <sup>41</sup> La obra de Elizondo es sitomática de que

En nuestro tiempo, lo mismo en la esfera de la literatura y el arte que en las de la moral, la política y el erotismo, asistimos no tanto a un desvanecimiento de los signos como a su transformación en garabatos: signos cuyo sentido es indescifrable o, más exactamente, intraducible. <sup>42</sup>

El garabato es un motivo recurrente en el autor, en sintonía con su preocupación por el proceso de la escritura y la condición de los seres humanos como signos; las referencias al mismo dominan *Farabeuf*, en alusiones como la que se refiere a «la ventana en la que la mirada de Farabeuf se ha quedado grabada como un garabato siniestro»; <sup>43</sup> otros ejemplos se hallan en los cuentos ya mencionados «Puente de piedra», donde los dos protagonistas son comparados en un determinado momento con «dos garabatos sin sentido», <sup>44</sup> y «La puerta», en el que la protagonista parece experimentar la muerte en un determinado instante: «Todo, en ese momento, le fue ajeno, menos ese cuerpo blanco, suave, doliente que yacía sobre la cama sucia *como*

---

<sup>39</sup> Félix de AZÚA, *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 127.

<sup>40</sup> La capacidad del lenguaje como instrumento veraz de conocimiento y fijación sufre un serio revés, «La aparente concreción de esa palabra —sobre cuya base descansa todo el peso de una supuesta veracidad, porque, todavía se cree, la palabra da fe, la palabra arraiga, la palabra nombra y al dotar a las cosas de un nombre se les asigna una realidad específica que las define en el espacio y en el tiempo (he ahí que son aprehensibles)— se desmorona bajo la escritura de Elizondo» (Andrea FUENTES, «Salvador Elizondo: la redención infinita», en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, 368, 2001, p. 10).

<sup>41</sup> *Farabeuf*, p. 177.

<sup>42</sup> PAZ, *op. cit.*, p. 5.

<sup>43</sup> *Farabeuf*, p. 181.

<sup>44</sup> *Narda o el verano*, pp. 16-17.

*un objeto deteriorado y sin sentidos*.<sup>45</sup> En «A.H.», de *El retrato de Zoe*, se expone la precariedad del nombre, el desleimiento de la significación, lo quebradizo de la palabra,

la cifra de un vocablo vano, ya maltrecho de angustias y de olvido, ya sólo el rastro apenas impreciso, grafiado en el origen del camino de la especie; una sílaba insensata que todo y nada expresa; un vacío que clama por la plenitud del hueco y el diálogo con la muerte (58).<sup>46</sup>

El discurso emitido por el hombre de la mano mutilada en el relato que nos ocupa es indescifrable, así como la inscripción ubicada en el pórtico del enigmático edificio o el propio sentido del drama que acaece ante los ojos del narrador cuando el sonido de la voz atronadora de procedencia desconocida irrumpe en el espacio vacío de la plaza, desalojando el silencio y dando paso a una verborrea aún más inquietante que éste. Hay constantes alusiones a algo ominoso que no se llega a definir, y en este sentido las elipsis y los vacíos en el discurso son fundamentales en lo que a la consecución del efecto fantástico se refiere, así como la ambigüedad: no llegamos a averiguar la causa de la muerte del hombre, desconocemos si se debe al sonido de la voz en sí mismo o al contenido de sus palabras indescifrables para el narrador y para nosotros. No hay desproblematización, no se otorga una solución a los enigmas planteados.<sup>47</sup> Tiene lugar un colapso de fronteras que cede paso a lo abyecto, categoría que ejerce sobre el sujeto un efecto de *jouissance* que combina la fascinación y la repulsión, y en el que la significación resulta occisa. Lo abyecto es causado por «ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte».<sup>48</sup> Y los recursos utilizados, como la animalización de los personajes con los que el narrador se topa, se orientan en este sentido. «La forma de la mano» es la crónica de un extra-

---

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 98. Las cursivas son mías.

<sup>46</sup> Asimismo, en su producción poética también aparece este motivo: «Nadie, sólo la niebla, quiere empujar tu carro; / hiedra medra en sus ejes y tus manos / de exánimes falanges sobre el papel vacío / trazan el desvaído garabato / de la muerte» (ELIZONDO, «8 poemas», en *Vuelta*, 21, 1978, p. 4).

<sup>47</sup> La presentación de dichos enigmas tiene algunas analogías con el que acompaña a la inmersión en el sueño en el texto «Anoche», comparado con el inicio de una función críptica en un teatro nocturno: «Se apagan las luces; suenan las primeras notas de la obertura mientras el telón se alza muy lentamente, descubriendo el escenario que está en la oscuridad. Es imposible distinguir los decorados o a los actores que hablan en una lengua sui generis. La obra tiene la virtud de ser incomprensible además de inexplicable» (ELIZONDO, «Anoche», en *Vuelta*, 1, 1976, p. 16). Ello remite a esa noche a la que aludían Paz y Kristeva, «la noche del cuerpo que se describe sigilosamente en los términos de una mecánica clínica. Todo se vuelve indescifrable: esa es la clave» (*ibidem*, p. 15).

<sup>48</sup> KRISTEVA, *op. cit.*, p. 12.

«La forma de la mano» de Salvador Elizondo, o la crónica de un extravío

vío, de una experiencia liminar en un «paisaje del limbo» a caballo entre dos mundos, pues «Frontière sans doute, l'abjection est surtout ambigüité».<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 17.