

## Capítulo 3

### La duda como estructura textual

Existe en la novela de Elizondo una constante indeterminación que se manifiesta desde la sintaxis hasta las situaciones descritas o las acciones en las que los personajes se ven envueltos. Esta indeterminación tiene que ver con una fascinación dirigida a lo que ya en la introducción llamé metaficción y que tiene que ver con la observación, por parte del autor, de su propio acto creativo. El reflexionar y dudar sobre el propio camino creativo dentro de la obra es algo que John S. Brushwood cree característica principal de la novela mexicana entre los años de 1967 hasta 1982 (Brushwood 1989 17), dicha característica es una fascinación por la “invención de la invención”. *El Hipogeo Secreto* usa las técnicas narrativas que hacen del acto de crear la obra parte de la experiencia de la lectura de dicha obra; y ésa es precisamente una de las características que Claude Fell encuentra en la narrativa hispanoamericana reciente. Fell habla de “la fascinación frente a la creación creándose” (208), y que responde directamente a una de las propiedades de la conciencia, algo que en la introducción referí como una conciencia “construyendo-construyéndose”. Precisamente para Brushwood el ejemplo ideal del efecto que describe Fell es la novela *El Hipogeo Secreto*. Esta novela trata a grosso modo, de un autor (probablemente el propio Salvador Elizondo o un pseudo Salvador Elizondo como se menciona dentro de la novela) que está escribiendo un libro e incluye a un personaje que está leyendo el libro que el autor está escribiendo (el personaje femenino que aparece bajo distintos nombres). La novela se vuelve sobre sí misma, el lector está leyendo una novela que el novelista ficticio está escribiendo y no sabe cómo terminará. De hecho se da a entender, desde el principio de la novela, que nunca sabremos cómo terminará dicha novela y que en todo caso, tenemos que olvidar ese final provisional. “Olvida tres veces seguidas las palabras escritas en este libro” (HS 211) esa es la

fórmula con la que el narrador se dirige en segunda persona al personaje de Mía o la Perra, que de alguna manera es a quien va dirigida la escritura del libro, el lector de la novela, el narratario; y ésta es también la fórmula con que el escritor consigna la escritura de esa novela a una suerte de infinitud. Como si siempre existiera la posibilidad de que esa novela que estamos leyendo no tuviera fin: “Espero que las peripecias de la trama que vaya urdiendo al escribir ese libro no disloquen la posibilidad de terminarlo” (HS 234); pero Elizondo sabe que esa novela, como todo relato, tiene un final, por eso mismo juega y reflexiona sobre las propias posibilidades que hay, dentro de la novela, de hacer creer al lector que eso no es así: “El final es siempre el momento presente...” (HS 293). Este interés en la problemática de la novela es, para Luis Leal, una nota nueva en la ficción mexicana, y llega a comparar en ese sentido la novela de Elizondo con *Rayuela* de Cortázar (218). Sin embargo el proceso de la novela de Elizondo sugiere, según Brushwood, tres métodos narrativos que no son originales en el arte de narrar: 1) la invención de anécdotas dentro del marco de un cuento; 2) la anécdota generada por otra anécdota en forma tal que la solución de la primera implica la solución de la segunda, y 3) la relación autor-personaje. En este último método narrativo Brushwood advierte que en Pirandello ya hay un uso amplio de él, y agregaría, desde luego, la novela *Niebla* de Unamuno<sup>1</sup>. Después de enumerar esos métodos narrativos, que en efecto están presentes en la novela de Elizondo, Brushwood termina resumiendo la experiencia de *El Hipogeo Secreto* como “la apreciación de una complicada proposición que, por un instante, parece perfectamente clara, sólo para desaparecer de inmediato, y así sucesivamente alternando entre claridad y confusión” (1981, 169). Esa alternancia entre claridad y confusión es la que define el movimiento

---

<sup>1</sup> Para reforzar la idea de Brushwood de que la novela de Elizondo no implica una total novedad en cuanto a métodos narrativos baste recordar la nota a pie de página de la introducción de este trabajo, en donde se da una somera lista de novelas pioneras en el uso de la metaficción. Brushwood cita dos novelas inmediatas anteriores a la publicación de la novela de Elizondo, en el año de 1967; se trata de *El garabato* de Vicente Leñero y *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco.

de la duda, de la incertidumbre, y es lo que hará que toda la novela se enmarque en una indeterminación generalizada. Quizá esta forma de novelar que hace que la incertidumbre cobre una importancia radical en la progresión del relato se deba a una de las innovaciones que presenta la narrativa a partir de la segunda mitad del siglo XX, y que consiste en abandonar paulatinamente la descripción en favor del secreto, de la tentativa; algo que Paloma Villegas ha explicado como un interés en abordar y entender el relato ya no como un registro sino como una investigación (226). Eso es *El Hipogeo Secreto*, una investigación novelada de los alcances que tiene la exploración metadieética y metaléptica. Ambos términos de Genette, el nivel metadieético y la metalepsis, serán explicados en el capítulo 5 con detalle, cuando se hable de la estructuración en forma de cinta de Möbius que tiene la novela.

La influencia del carácter general de duda en la textura de la novela es lo que el crítico holandés Michaëlis llama una contaminación reflexiva del relato por la duda. Dicha contaminación impregnará de inmediato las relaciones del autor, de su escritura, con los dos soportes esenciales de toda narración: el que habla y lo que se dice. O en otras palabras, ese movimiento de duda que afecta toda la estructura del texto influye por un lado en el personaje, el protagonista, el actuante; y por otro lado en la historia, la anécdota, la trama. La duda o el movimiento que genera la duda, aparece en la textura de la novela mediante múltiples palabras que hacen que cada información que arroja el hilo conductor de la narración sea puesta en duda de forma inmediata; haciendo de esa misma información sólo una posibilidad momentánea. Así, son frecuentes los “quizás”, “es improbable”, “tal vez”, “como si”, palabras todas ellas que estructuran y desestructuran al mismo tiempo el impulso de la escritura.

Analizando *Farabeuf*, Michaëlis encuentra un “hundimiento gradual de la seguridad patronímica” (66); es decir un borrado progresivo de los nombres propios, una incertidumbre respecto a cómo llamar a los personajes o a los protagonistas. En la novela aquí estudiada aparece el mismo fenómeno, de tal suerte que el personaje femenino aparecerá ora como “Mía”, ora como “La Perra”, o incluso sólo habrá referencias a dicho personaje utilizando el pronombre “Ella”; también se menciona un cuaderno perdido dentro de la novela (un supuesto cuaderno de notas con el que se construyó el álbum de tafilete rojo en el que está contenido *El Hipogeo Secreto*) y en donde al personaje femenino se le llama Zoe. Los demás personajes no tienen nombre propio, sólo son indicados mediante una letra, tal es el caso del arquitecto que sueña las ciudades, al que se llama simplemente “E”. Otro de los personajes, uno de los hombres que charlan debajo de un árbol, es sólo mencionado como “X”. Al personaje borracho que se supone es un descifrador de escrituras antiguas, se le refiere como “el pseudo-T”, en una clara parodia de los paleógrafos. La inestabilidad de los nombres y de la identidad de los personajes es la misma inestabilidad de la trama de la novela; siempre hay una línea, una frontera, que hace que tanto los personajes como los acontecimientos oscilen en una indeterminación del ser. Elizondo lo explica en la segunda parte de la novela: “Los libros importantes requieren de un ámbito umbralicio; un ámbito en el cual los personajes y las cosas estén siempre, como en la vida, a punto de dejar de ser lo que están siendo, a punto siempre de cambiar de nombre” (HS 241). Desde luego, en la novela en general los personajes se transforman; pero en este caso se hace hincapié no ya en esa transformación normal de cualquier personaje de cualquier novela, sino que se resalta la incapacidad de ser en el tiempo; es decir, de poder decir lo que han sido esos personajes.

La identidad inestable conseguida con el abandono del acto de nombrar, de dar existencia mediante el nombre, es un tema desarrollado mediante estrategias narrativas y, al mismo tiempo, como apunta Brushwood, “el tema se vuelve técnica para comunicar una significación social” (1989 25). En el círculo o secta secreta del Urkreis, nadie puede tener una identidad individual, sino que están diluidos los personajes a favor de un todo. Ese todo es desde luego el Urkreis, en términos de la historia, pero también lo es la novela en sí, si pensamos en la estructura textual. Algo que contribuye a esta erosión patronímica es la impersonalidad conseguida no sólo mediante el uso de un pronombre sino también mediante el uso de un sustantivo reiterado, recursos narrativos de los que se vale Elizondo para acentuar dicho efecto; así por ejemplo, encontramos un personaje que es “El Sabelotodo”, un personaje será siempre “el otro”, y otro será “el Imaginado”. En algunos casos el efecto de identidad inestable y de erosión patronímica corresponde, según Brushwood, al concepto tradicional del *doppelgänger*, “como, por ejemplo, la combinación Elizabeth-Isabel en *Cambio de piel*” (1989, 24) novela de Carlos Fuentes. El uso del tema del “doble” se da en Elizondo repetidamente; así por ejemplo en *Farabeuf* habrá un juego esquizoide con la doble realidad de los personajes, Amante-Enfermera, Doctor-Torturador, etc. En el caso del personaje femenino de *El Hipogeo Secreto* se repite el fenómeno de tal suerte que ella es mencionada como Mía-Perra y su verdadero nombre sólo es conocido por otro de los personajes, “el Pantokrator”. Otro doble que aparece en la novela es El Imaginado-Salvador Elizondo, pareja que alude quizá a la alternancia de un hombre que salta de su condición real, histórica, a la de personaje ficticio, de narrador. Otro de los dobles dentro de la novela es esa pareja de hombres que charlan debajo de un gran árbol, figura que será analizada en el siguiente capítulo, cuando se analicen las figuras que estructuran la novela. Ambos hombres se disputan la identidad, así como el

personaje de Mía no sabe si es la mujer que desciende en la escalinata o si es la que está sentada inmóvil y de espaldas junto a una ventana, reclinada en un diván. La pérdida del nombre se enlaza con la pérdida de la identidad, por eso la realidad en la novela de Elizondo es escurridiza, un rasgo que se repite en la novelística de la segunda mitad del siglo XX. Convertirse en una identidad cambiante o erosionada es convertirse en un personaje inestable y como el propio Elizondo dice, en un personaje improbable. En lo anterior se ve que hay en Elizondo un juego de lógica y que está interesado por las probabilidades de su escritura, de tal suerte que termina por convertir todo en algo improbable. El autor del libro *El Hipogeo Secreto* que está contenido dentro de la novela *El Hipogeo Secreto*, está empeñado en volver las ideas contenidas en ese libro en algo improbable, “haciendo que toda identidad sea ambigua, inclusive la de él” (HS 246). La identidad inestable es una de las cuatro características que Brushwood menciona cuando se refiere a la novela mexicana posterior a 1967; para este autor, la pérdida o el cambio de identidad parecen existir en toda metaficción y las considera correlativas a ésta.

El esfuerzo de Elizondo por volver dudosa la existencia de los personajes dentro de la historia apunta a un intento de sabotaje respecto a la noción tradicional de personaje de novela<sup>2</sup>. “Eso es el tono que nos convierte en personajes novelescos: el tono de que todo está previsto” (HS 229), por eso quitará toda señal en el libro que apunte a que las identidades y el propio destino de los personajes están previamente diseñados. En ese sentido la novela elizondiana sería un cuerpo sin órganos, precisamente una idea opuesta a los postulados horacianos.

---

<sup>2</sup> Noción que puede rastrearse hasta las ideas de Horacio respecto a la composición de las obras, pues para él éstas deben “estar estructuradas de modo similar a un cuerpo humano o animal, en el que cada miembro adquiere su valor y su proporción con el todo” (Bobes 184).

Al margen de la erosión patronímica, la identidad de los personajes también está desdibujada por su consistencia efímera y dudosa; así por ejemplo, en el inicio de la novela (HS 219) tanto el personaje de “el Sabelotodo” como el personaje de “E”, aparecen como si estos fueran sólo recuerdos del narrador. Esta consistencia de recuerdo, de sueño, o de personajes escritos por alguien más (por un “calígrafo secreto”), también será un recurso mediante el cual el narrador dota a los personajes de una indeterminación y de una identidad dudosa. Así, en repetidas ocasiones se planteará a lo largo de la novela, que la existencia de los personajes, dentro de la historia, es sólo una existencia textual, escritural, dada a ellos por alguien más. Como lectores, ¿cómo podríamos seguir el desarrollo de la trama de una novela en donde los acontecimientos les están ocurriendo a personajes escritos por otro personaje del que no tenemos noticia? Esa es la dificultad y la verdad que Elizondo nos transfiere en su novela: “Ella es una palabra. Nada más” (HS 248), “(...) como si tu carne fuera un relato aprendido de memoria” (HS 253), “nuestro amor tiene una concreción de escritura secreta” (HS 254), “Somos algo así como el relato de un idiota”<sup>3</sup> (HS 264). Algo relevante es que los propios personajes se dan cuenta de esta inconsistencia en la que están inmersos, de esa característica que los hace ser “hombres-escritura”. Así, por ejemplo, encontramos conjeturas en la primera parte de la novela como la que tiene el personaje “X”, quien cree que él y el narrador son los personajes de un mago o que quizá ambos pertenecen a una escena que ya ha sido escrita: “Después de todo, ¿por qué no había de ser así? Hay muchos que son capaces de conseguir estos niveles mediante la escritura; un texto ya leído” (HS 226). Y más adelante, en el último capítulo de la novela, nuevamente “X”

---

<sup>3</sup> Desde luego esta frase recuerda el pasaje de Shakespeare de *Macbeth*, en que el protagonista reflexiona sobre la vida: “Life’s but a walking shadow, a poor player / That struts and frets his tour upon the stage / And then is heard no more: it is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing.” (Act V, Sc V). (Shakespeare 284). Precisamente William Faulkner toma de este verso el título de su novela “The Sound and the Fury” (1929)

hace notar esa condición indeterminada al referirse a “la Perra”, en sus palabras está la descripción de todo lo que acontece dentro de la novela: “Ambigua dentro de su indudable concreción” (HS 267). Elizondo arrastra al lector por un camino de duda para al final decir que hay una “indudable concreción”, una paradoja que lejos de hacernos por fin descubrir el tesoro enterrado o descifrar la moraleja como algunos relatos tradicionales, lejos de despejar las dudas respecto al personaje femenino y en general respecto a los acontecimientos en los que están los personajes, lejos de eso alimenta nuevamente la estructura dubitativa de toda la novela. Y es que unas páginas más adelante “la Perra” es sometida a un interrogatorio exhaustivo sobre los secretos de su personalidad, un interrogatorio que nosotros mismos como lectores quisiéramos hacer. Y cuando todo parece apuntar hacia un último reducto de un laberinto inmenso (la propia novela), se descubre que “la esencia de todo laberinto es el número infinito de laberintos contenidos dentro de cualquier laberinto” (HS 268). Nuevamente la duda, ese gran laberinto elizondiano, nos somete a una estructura textual no lineal y que adoptará una forma que será estudiada en el capítulo 5.

Si mencioné la metáfora del laberinto, es porque en la novela no sólo los personajes están desdibujados sino que también son inciertos los escenarios descritos, las atmósferas, los lugares en donde acontecen los sucesos en los que los personajes actúan. Nunca sabemos exactamente dónde, en qué lugar preciso, se están llevando a cabo los acontecimientos, por eso se puede hablar más de mito que de historia en la novela. Los hombres que conversan debajo de un árbol, por ejemplo, son en ese sentido personajes míticos; eso lo analizaré en el siguiente capítulo pero lo que pretendo hacer notar aquí es que ese árbol debajo del cual hablan esos personajes, es un árbol que no sabemos dónde está y que no sabemos tampoco desde cuándo está, es un árbol también

mítico: “De hecho, eso es el espacio: la sombra que proyecta el árbol” (HS 309), incluso se llega a mencionar la posibilidad de estarse moviendo en un “Hiperespacio”, que no tendría las cualidades ni las características de un espacio físico ubicado en unas coordenadas históricas. Los espacios en donde se mueven los personajes contribuyen a la estructura de duda de toda la novela; así, por un momento ubicamos la historia dentro de un sueño, pero después la ubicamos dentro de una fotografía, o quizá dentro de una imagen escrita, o tal vez en una ciudad llamada por el narrador “Polt”, o quizá dentro de un escenario teatral (ver el último capítulo de la novela); los lugares cambian espacialmente y con ello también afectan temporalmente los acontecimientos.

En la parte final de la novela, cuando los personajes se preguntan por la ciudad prevista en las primeras páginas del libro, se contesta que se ha hundido en la marejada como una ciudad de arena en una playa; y un poco más adelante, nuevamente en esa actividad autoconsciente, los personajes se dicen: “Vivimos en las ruinas de un sueño” (HS 269). Ya no sólo no hay entidades precisas y concretas (los personajes) a quienes seguir en el desarrollo de la trama, sino que tampoco hay a dónde seguirlas, ya no hay un espacio que permita la concatenación de los hechos, aun sin la identidad de los personajes. Ya no hay un “quien” ni un “donde” que permita la continuidad: “lo que nos dice Elizondo, con ironía, con furor, con claridad, es que las personas son despersonas, los personajes, despersonajes, los paisajes, despaisajes. Y esto tanto en el tiempo (todo lo que se percibe es ya pasado) como en el espacio (todo lo que se veía está borrado)” (Xirau, 8). Al distorsionar de esa manera la certeza espacial, se elimina también la seguridad temporal, pues ya no puede existir una continuidad lineal en cuanto al tiempo. La temporalidad dudosa y cómo se inscriben en el tiempo los acontecimientos narrados, serán analizados en el capítulo 5. Pero hay que hacer notar que se vinculan estrechamente, en el pensamiento elizondiano, con la pérdida del nombre. En *Cuaderno*

*de escritura*, Elizondo dice: “Al final de cuentas no serán sino los nombres los que nos conduzcan a la recaptura del tiempo perdido, porque en ellos, a través de la historia –es decir- a través del tiempo- hemos de llegar a la figuración completa, a la reconstrucción perfecta, de lo ya perdido.” (362). Por eso los personajes al perder el nombre han perdido el tiempo; han perdido la posibilidad de encontrar su identidad en el tiempo.

El hecho de que los lugares sean siempre soñados o recordados, como entrevistados en una fotografía, o en un teatro mental, contribuye al espíritu de duda que imposibilita la ubicación precisa de lo que acontece en la novela. El tiempo y el espacio ya no aluden a unas coordenadas reales, verificables, y pertenecen a un ámbito quizá más cercano al mito que a la historia. En ese sentido Elizondo es “fiel a la idea de que la memoria, como el sueño, es ubicuo y atemporal” (Curley 1989 33). Quizá por eso el narrador sueña con el teatro final (lo que dentro de la historia se llama “la danza de la flor de fuego”) al que se dirigen los personajes, desde un horizonte derruido, un paisaje de ruinas. Y es que si analizamos el comienzo de la novela, la primera parte, y se le compara con la última parte, la cuarta, nos daremos cuenta de que Elizondo plantea dos formas de interpretar el espacio en el que acontece “eso”<sup>4</sup> que en *El Hipogeo Secreto* acontece y que no sabemos exactamente qué es: o bien se trata de la ruina de un sueño o bien de un sueño soñado en unas ruinas. Ambas posibilidades se comunican y son reversibles, y aunque por momentos encontramos indicadores que nos hacen inclinarnos por una o por otra, nunca existen los elementos suficientes para optar por una. La duda, como se aprecia, permanece de cabo a rabo, en toda la novela.

---

<sup>4</sup> Aquí conviene entender “eso” como un *Aliquid*: “El término más alto no es pues el Ser, sino Alguna cosa, *aliquid*, en tanto que subsume al ser y al no-ser, las existencias y las insistencias” (Deleuze 30)

Si los personajes de Elizondo y las atmósferas de la novela están contaminados de duda, de indeterminación y de incertidumbre, si están estructurados a partir de la duda, entonces la anécdota también se verá contaminada. Como resultado, pues, vemos que el núcleo narrativo de la novela está estructurado en el mismo movimiento de duda. “Así, no podemos más que afirmar que la duda condiciona la estructuración del personaje como ser de escritura y que la problemática de tal identidad se vuelve el objeto mismo de tal estructuración.” (Michaëlis 66). Por eso la novela siempre será referida dentro de sí misma como un “fraude mental”, como un documento inconexo o como el producto de una mente malsana, una trampa; una novela cuyo nombre no sabemos bien, pues antes se llamaba *Una crónica de Polt* y que en realidad podría rebautizarse indefinidamente con los títulos de las novelas que aparecen en *El Hipogeo Secreto* y que son escritas por el personaje X. La novela de Elizondo es pues un hecho textual que contiene otros hechos, que al ser dudosos, nosotros (en tanto lectores) podemos interpretar en una continuidad “de la manera que mejor convenga a nuestros intereses” (HS 316). Por eso todas las imágenes contenidas en la novela, los acontecimientos, las palabras de los personajes, las descripciones minuciosas de ciertas escenas; todo eso son en realidad sólo posibilidades relativas que siempre pueden estarse barajando precisamente sólo como eso, como posibilidades, para dar con la composición del libro.