

Conclusiones

El ideal de fijación que encontrábamos de forma metafórica en la figura de la efímera en el ámbar es el ideal frustrado que Elizondo intenta en la escritura; ideal que sin embargo encontrará una forma, un recurso técnico preciso, para ser expresado en la obra, el repliegue o la autorreflexión del lenguaje. Esta forma es la que he descrito en el último capítulo, definida en la estructuración de tipo anillo de Möbius que presenta *El Hipogeo Secreto*. Esta estructuración, con todas sus peculiaridades (distorsión de tiempo y espacio) arroja la expresión precisa de lo que es el tema literario de las metaficciones; esto es, el repliegue de la obra, la clausura de la propiedad apofántica del lenguaje y la escritura. En ese sentido, la novela confirma algo que apunta Paul de Man: “no es cierto *a priori* que la literatura sea una fuente de información fiable acerca de otra cosa que no sea su propio lenguaje” (23), pero con el plus de que ese garabato formal es una manera de explicar y pensar la condición misma del novelar. Si en *Farabeuf* Elizondo se valía de la imagen fotográfica para incorporar la imagen sin tiempo, detenida, en *El Hipogeo Secreto* prescindirá de elementos extraliterarios y aumentará sus recursos narrativos para generar la ilusión de fijación dentro de ese discurrir narrativo. Dichos recursos narrativos, como la metalepsis, se conjugan para generar una textura que, como hemos visto, es la superficie que Elizondo produce ya no sólo para que él (autor real) se divierta en un juego literario, sino para que el lector se transforme también en escritor. Una de las virtudes de la obra elizondiana es que a pesar de revelar, aunque sea de forma metafórica, su propio proceso de escritura, logra “introducir al lector al mundo de la ficción y (...) tenerlo allí casi contra su voluntad a pesar de los avisos que existen respecto a la naturaleza imaginaria y artificial de lo que lee” (Curley 1989 70). La textura está siempre en perpetua creación, en una apertura que permite que la obra de ficción sea también un ejercicio mental tanto para el escritor como para el

lector, obligando a que ambos inviertan sus papeles. En la obra de Elizondo hay una exageración y una repetición de recursos formales que hacen manifiesto la doble tarea escritura-lectura en una interesante disolución de los habituales límites entre ambas actividades, la de leer y la de escribir. Supongo junto a Curley, que una de las pretensiones de Elizondo en su escritura es la de “abolir el tiempo cronológico, dramatizar un instante fijo, trascender las limitaciones de la realidad e intensificar la experiencia” (Curley 1989 49). En la escritura china Elizondo cree encontrar el ideal de la fijación, el mismo ideal fotográfico que le obsesiona. Cuando habla del ideograma chino dice que en él se “logra presentar lo mental y lo instrumental en una sola mirada. No existe ninguna arbitrariedad, ni del signo ni de su convención fonética” (Curley 1989 48). Mediante lo que aquí he llamado estructura de la duda (capítulo 3) y estructuración tipo anillo de Möbius (capítulo 5), la novela de Elizondo logra de forma artística e innovadora en el panorama de las letras mexicanas de mediados del siglo XX esa simultaneidad entre lo mental y lo instrumental. Es más, diría que gracias a lo instrumental (la novela con todos sus recursos narrativos y efectos literarios) se consigue dar expresión a lo mental y se logra dar cuenta de ese estado mental que implica la autorreflexividad del quehacer del escritor. El ideograma chino, como el anillo de Möbius o como el garabato que mencioné en la introducción, son las formas elizondianas de expresar su idea sobre la novela. En ese sentido la novela sería para Elizondo un gran garabato, un gran ideograma chino que se dice así mismo. La experimentación literaria que ha llegado a pensar y re-pensar los límites de la propia literatura, ha permitido la producción de obras como la que aquí estudié no sin cierto dejo de desilusión respecto al juego de la escritura. Dicha experimentación, en su hallazgo de una imposibilidad, no implica empero la muerte de la novela sino que debe ser entendida como un eslabón en el constante desarrollo de cierto hacer novelístico que

apunta a la complejidad y a la desmaterialización de la obra que de forma ideal culminaría en un gran silencio y abandono de la pluma (como hasta ahora lo ha hecho Elizondo). La tendencia general en la escritura elizondiana es la de “una depuración del género de la novela hasta hacerlo desaparecer” (Curley 1989 153). Si bien hablar de un deseo por desnarrativizar no es del todo correcto en Elizondo (baste analizar la obra posterior a *El Hipogeo Secreto* como *Elsinore* de 1988, en donde regresa a la forma canónica del contar) sí se puede decir que contribuye, junto con la obra de autores como Severo Sarduy, Néstor Sánchez o Ricardo Piglia¹, a una re-territorialización del género novelístico. En ese sentido no es del todo descabellado interpretar la novela *El Hipogeo Secreto* no sólo como una novela sino como un ensayo filosófico sobre las repercusiones metaficcionales de la novela. No coincido con Curley en entender la novela como producto de “la ejecución de la composición por la composición” (Curley 1989 156), eso sería caer en el arte por el arte, algo de lo que se aleja definitivamente Salvador Elizondo. Si bien su obra no tiene nada que ver con una preocupación social o histórica, el sólo hecho de darle forma al caos (el pensamiento) en un cosmos (la novela) implica ya una posición política. Sin duda la obra de Elizondo puede ser escapista al menos en ese sentido, pero evadir una realidad social específica (la de México en 1967) y sentarse a escribir una novela para novelistas, es ya, de hecho, una postura ideológica. Es notorio que en la década de los sesenta, las obras más significativas se caracterizaron por su discurso marxista o por su aspiración a la novela total, tal y como señala Karl Kohut (19) y que correspondería dicha aspiración con lo que Lyotard ha llamado metarrelatos o grandes relatos. Pues bien, Elizondo se aleja tanto de un interés histórico o de transformación social, como de una aspiración literaria totalizadora. Ideológicamente Elizondo es posmoderno en ese sentido precisamente,

¹ Ver por ejemplo el grupo de escritores que Donald. L. Shaw agrupa en lo que llama “el posmodernismo” (Shaw; 1999)

pues siguiendo la explicación que hace Kohut de Lyotard, la posmodernidad consiste en el ocaso de los meta-relatos, proceso que de alguna forma encuentra expresión en las novelas latinoamericanas de mediados de los años setenta (*Terra nostra, Yo, el Supremo, Abaddón*). La novela paulatinamente se convirtió en un testimonio de la Imposibilidad con mayúscula. Imposibilidad histórica, política, lingüística, de pensamiento, etc. *El Hipogeo Secreto* es una novela paradigmática de esa forma de escribir y de comprender el mundo; con el fin de todos los discursos que antes articulaban lo social, la novela adquiere características como las estudiadas en el capítulo seis de esta tesis. Decir que la novela de Elizondo es posmoderna es decir que pertenece a un mismo paradigma que puede ser intuido según Kohut en las palabras de Néstor García Canclini: “El posmodernismo no es un nuevo paradigma, sino un tipo peculiar de trabajo sobre las ruinas de la modernidad, saqueando su léxico, agregándole imágenes premodernas y modernas” (19). Si tomamos en cuenta el año de escritura de la novela *El Hipogeo Secreto*, de 1967, podemos percibir la enorme importancia que tiene esta novela como preludio de lo que sería considerado después como condición posmoderna. Aunque en este trabajo no he hecho una interpretación filosófica, creo que un futuro trabajo puede seguir en esa dirección. Dejo pues, abierto el debate sobre la posible crítica ya no literaria sino filosófica que se puede hacer a esta novela.