

UNIVERSIDAD DE LAS AMÉRICAS PUEBLA

Escuela de Humanidades
Departamento de Filosofía y Letras

***El Hipogeo Secreto de Salvador Elizondo, una novela
paradigmática del posmodernismo en México.***

Tesis profesional para obtener el título
de maestro en lengua y literatura hispanoamericana.

Presenta

Eduardo Sabugal Torres



Santa Catarina Mártir, Cholula, Puebla

Verano 2005

Síntesis de la Tesis

El objeto de estudio es la novela *El Hipogeo Secreto*, obra del escritor mexicano Salvador Elizondo. El cometido de este trabajo es encontrar algunas especificidades respecto a la estructura de la novela así como referencias a las figuras contenidas en ella. Aquí el término de figura se emplea como concepto específico de figura de pensamiento (*schemata*) que va más allá de toda concretización elocutiva. Es decir apunta más a un contenido conceptual que a una formulación lingüística. En esta tesis se identifican una serie de figuras que forman parte de una semántica o de una simbólica, en la estructuración del texto. Las figuras de la novela son metáforas generales de todo el texto; un insecto atrapado en el ámbar, una conversación entre dos hombres, un soñador soñado, etc. El análisis de las figuras y la estructuración de la novela de Elizondo está encaminado a identificar los rasgos generales que permitan enmarcar dicha obra dentro del contexto que algunos teóricos han denominado posmodernidad. Así, *El Hipogeo Secreto* será expuesto en esta tesis como una novela paradigmática de la literatura posmoderna en México. La presente tesis no pretende explicar el amplio debate posmoderno que ha marcado a la crítica literaria, únicamente desea colocar la novela de Salvador Elizondo aquí estudiada dentro de las coordenadas de lo que Donald L. Shaw ha llamado literatura posmoderna. Se explican con detalle algunas de las características de la novela que hacen de Salvador Elizondo, un escritor posmoderno. También se explican algunos de los recursos técnicos mediante los cuales el escritor logra ciertos efectos en *El Hipogeo Secreto*. Se explica en que medida el uso de la metaficcionalidad afecta la estructura general de la novela, confiriéndole a esta una forma muy particular que aquí se ha denominado estructura de cinta de Möbius y que refleja de algún modo precisamente la condición posmoderna.

Posmodernidad – Salvador Elizondo – Literatura Mexicana - Metaficción

Índice

Introducción	3
Capítulo 1 Salvador Elizondo y <i>El Hipogeo Secreto</i>	8
Capítulo 2 Cómo se estudiará <i>El Hipogeo Secreto</i>	27
2.1 Algunas notas sobre el tiempo y el relato	27
2.2 La perspectiva de análisis	31
2.3 En busca de lo estructural	35
Capítulo 3 La duda como estructura textual	38
Capítulo 4 Figuras	49
4.1 A) Conversación mítica	52
4.2 B) Recuerdo-olvido (La danza de la flor de fuego)	55
4.3 C) Efímera en el ámbar	59
4.4 D) Escritor escrito (Pseudo Salvador Elizondo)	66
4.5 E) Sueño	71
Capítulo 5 La estructuración, el anillo de Möbius.....	77
Capítulo 6 Salvador Elizondo posmoderno	93
6.1 Posmodernismo y posboom	93
6.2 Posmodernidad	97
6.3 Hiperrealismo	100
6.4 Insuficiencia del lenguaje	106
6.5 Fin de binomios.....	111
6.6 Ausencia de identidad	113
Conclusiones	116
Bibliografía	120

Introducción

La escritura del presente trabajo es resultado de dos fuentes de motivación distintas. Una es meramente accidental y se debe a mi lectura de un texto a propósito de Jorge Luis Borges titulado *Pensamiento y saber en el siglo XX* en el que hay varios ensayos a propósito del escritor argentino recopilados por Alfonso de Toro y Fernando de Toro. En dicho libro, que por cierto no utilicé como fuente para redactar esta tesis, se aborda la obra de Borges de una manera muy distinta de la que se ha realizado en los últimos años y su lectura me reveló que se puede hacer un acercamiento académico a la literatura de un autor latinoamericano desde horizontes conceptuales que no son estrictamente literarios. Los vínculos entre los cuentos de Borges y conceptos provenientes de los textos de Gilles Deleuze, Jean Baudrillard y Jacques Derrida, que aparecían en ese libro, me hicieron pensar en la posible lectura de la obra de Salvador Elizondo en esa misma línea. Es decir, ayudado con dichas formas de pensamiento que en apariencia no se remitían directamente a lo que se conoce como “estudios literarios”. El tema de la relación o posible influencia entre Borges y Elizondo, tema evidente para muchos críticos, preferí dejarlo a un lado y opté por emprender por mi cuenta un análisis de *El Hipogeo Secreto* utilizando, si bien no en forma sistemática ni total, algunos de los planteamientos o ideas de los pensadores franceses que se citaban en dicho libro.

La segunda motivación la encontré cuando comencé a leer lo escrito en torno a la obra de Salvador Elizondo. La novela más citada y por la que más se conocía al escritor mexicano era desde luego la de *Farabeuf*, y aunque había numerosas reseñas de los otros libros de Elizondo, no había suficientes trabajos extensos dedicados a la novela *El Hipogeo Secreto*. El cometido de este trabajo es agregar algo, en efecto, a lo que se

ha dicho respecto a la vasta obra del escritor y aventurarme a explicar e interpretar una novela que ha sido poco explicada. El lector puede encontrar aquí algunas especificidades respecto a la estructura de la novela así como referencias a las figuras contenidas en ella. Aquí el término de figura se emplea tal y cómo Heinrich Lausberg lo explica en el segundo tomo de su *Manual de retórica literaria* en donde se apunta que las figuras (*schema*), en tanto representan un movimiento, son una manifestación de vitalismo que sirve para expresar afectos. El concepto de figura no lo uso en esta tesis como el concepto general y muy amplio de figura retórica que afecta estrictamente a la esfera gramatical, sino como aquel concepto más específico de figura de pensamiento (*schemata*) que va más allá de toda concretización elocutiva. Es decir las figuras del presente trabajo apuntan más a un contenido conceptual que a una formulación lingüística. Es objetivo de esta tesis identificar una serie de figuras que formarían parte de una semántica o de una simbólica, en la estructuración del texto. Pierre Michaëlis procedió de igual forma en su estudio sobre *Farabeuf*.

Me permití hacer algunas extrapolaciones, en ocasiones metafóricas, no ajenas a la obra de Salvador Elizondo, para dar cuenta de algunos rasgos o algunas características de la obra aquí estudiada. Ejemplo de ello es precisamente el uso de las figuras de la novela como metáforas generales de todo el texto; un insecto atrapado en el ámbar, una conversación entre dos hombres, un soñador soñado, etc.

El análisis de las figuras y la estructuración de la novela de Elizondo está encaminado a identificar los rasgos generales que permitan enmarcar dicha obra dentro del contexto que algunos teóricos han denominado posmodernidad. Así, *El Hipogeo Secreto* será expuesto en esta tesis como una novela paradigmática de la literatura

posmoderna en México. El concepto de posmodernidad apareció independientemente en las culturas hispana y anglosajona; conviene desde ya, decir que aquí hago uso del término tal y como se utilizó en el horizonte anglosajón. Es decir, aquel que entendía por posmodernismo no un movimiento poético que siguió al modernismo sino aquella época que respondía o sucedía a la modernidad entendida culturalmente de forma global. Si bien el concepto apareció en los años sesenta, como dice Kart Kohut en *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, no sería sino hasta los años ochenta que éste se hizo ubicuo. Estoy consciente de que el término puede prestarse a una amplia polémica, rica en debates y proliferación de posiciones teóricas en ocasiones distantes, sin embargo debido a esa falta de consenso acoté el término y le di un uso específico gracias a los textos de Baudrillard y Deleuze. Al parecer lo heterogéneo es el rasgo fundamental de la posmodernidad y por ello hablar de una teoría unificadora sería erróneo. En la presente tesis no pretendo explicar el amplio debate posmoderno que ha marcado a la crítica literaria, únicamente deseo colocar la novela de Salvador Elizondo aquí estudiada dentro de las coordenadas de lo que Donald L. Shaw ha llamado literatura posmoderna. En el capítulo seis se explicará con detalle lo anterior pero conviene aclarar que aquí el concepto de literatura posmoderna no quiere aludir a un movimiento específico enmarcado en una cronología determinada, sino que refiere lo posmoderno como una categoría metahistórica. Una categoría que puede ser aplicada a la literatura latinoamericana y mexicana independientemente de si en esos contextos se dio o no una modernidad, o bien de si hay o no una condición post-industrial en dichos horizontes. O dicho en otras palabras, lo posmoderno es entendido aquí como una línea de tensión que siempre ha estado latente en las producciones artísticas de todos los tiempos, a veces con una fuerte presencia y otras de forma ausente. Siguiendo la amplia explicación que hace Kart Kohut en su libro antes

mencionado, podríamos decir que la novela de Salvador Elizondo aquí estudiada podría ser definida como “manierista” por Umberto Eco o como “neobarroca” por Severo Sarduy. En todo caso, *El Hipogeo Secreto*, como se pretende demostrar a lo largo de esta tesis, es una novela ejemplar de la literatura posmoderna que apareció a raíz de los excesos experimentales de finales de los años sesenta. Experimentación con extrema sofisticación, dicho sea de paso, que terminó curiosamente por regresar a cierta sencillez. El caso en Elizondo de ese retorno a la sencillez lo encontramos en la novela *Elsinore* de 1988. La novela aquí estudiada además, constituye a mi juicio el ejemplo más extremo de lo posmoderno en las letras mexicanas de la segunda mitad del siglo XX. Existen algunos elementos propios de la literatura de la onda que pueden vincular dicha literatura a lo que algunos teóricos, como Frederic Jameson, han entendido como literatura posmoderna. Dichos elementos son por ejemplo la experimentación lingüística y tipográfica, el pastiche, la incorporación de elementos de la cultura pop, así como la disolución de la frontera entre artes populares y alta cultura. Sin embargo la literatura posmoderna de la que Elizondo sería un representante en México y que nada tiene que ver con la literatura de la onda, como se verá en el primer capítulo, es aquella literatura posmoderna que manifiesta una condición paradójica en su propia estructura y que refleja los rasgos que autores como Jacques Derrida, Gilles Deleuze y Jean Baudrillard han identificado con lo posmoderno. Dichos rasgos están relacionados con la escritura montaje, la cultura del simulacro, la esquizofrenia, los efectos de superficie, el collage estilístico y técnico en la escritura, la hipertrofia de lo real, la aniquilación de significados en pro de la producción de sentido, la obsesión por registrarlo todo. En el capítulo seis se explican con detalle algunas de las características de la novela que hacen de Salvador Elizondo, un escritor posmoderno. Además del cometido anterior, pretendo poner en claro algunos de los recursos técnicos mediante los cuales el escritor logra

ciertos efectos en *El Hipogeo Secreto*. Para ser más precisos, explicaré en que medida el uso de la metaficcionalidad afecta la estructura general de la novela, confiriéndole a esta una forma muy particular que aquí he denominado estructura de cinta de Möbius y que refleja de algún modo precisamente la condición posmoderna.

Estoy consciente de que la metodología, el enfoque y el uso conceptual, con los que esta tesis se escribió, pueden ser criticados. Sin embargo este trabajo está inserto en una nueva forma de acercarse a la literatura, que a su vez ha sido objeto de desconfianza y que se enmarca en un debate académico nada fácil de explicar aquí pero que se puede resumir rápidamente como una tensión entre la teoría literaria contemporánea y la tradición de los estudios literarios; que a decir verdad, son dos modos de pensamiento que comparten, como dice Paul de Man en *Resistencia a la teoría*, accidentalmente el escenario al mismo tiempo. Muchas son las causas y las razones para que exista dicha tensión y no es lugar aquí para exponerlas o averiguarlas. Sin embargo una de las razones por las que hay desconfianza hacia la teoría literaria contemporánea es, según Paul de Man, porque “desordena el canon establecido de las obras literarias y desdibuja los límites entre el discurso literario y el no literario” (24). Creo que Elizondo es un buen pretexto precisamente para analizar los límites del discurso literario que están referidos, como se verá, a cierta imposibilidad del lenguaje inherente a todo discurso. Cuando utilizo aquí la palabra pretexto lo hago con la intención de referirme a eso que antecede a todo texto (en este caso la novela de Elizondo es el pre-texto de esta tesis) y que se convierte en el horizonte desde el cual emanan o surgen ciertas ideas y pensamientos.

Capítulo 1

Salvador Elizondo y *El Hipogeo Secreto*

Cuando Carlos Monsiváis analiza lo que él llama la modernidad literaria en México, y que implica una práctica novelística específica, encuentra en un solo escritor la inauguración formal de dicha expresión artística: Carlos Fuentes. Para Monsiváis es Fuentes, y específicamente la publicación en 1958 de *La región más transparente*, la consecución de una modernidad¹ literaria que en su producción además de fulminar el realismo, asimila estilos y sentidos narrativos de autores como Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf y William Faulkner. Aunque antes de este escritor, figuraban Agustín Yáñez, José Revueltas y Juan Rulfo, es con la escritura de Fuentes que se renueva la narrativa en México. La literatura de los nuevos novelistas, a partir de Fuentes, ya no entronizará los procesos históricos, sino que comenzará a indagar procesos individuales, más que históricos. Frente a la Historia aparece, según Monsiváis, una nueva alternativa, la Cultura, a la que califica de “suprema totalizadora entidad”. En este cambio “a la literatura se le aprecia como *vía de salvación* y al lenguaje, mucho antes de cualquier dócil y colonial recepción de las investigaciones estructuralistas, se le considera instrumento precioso y venerado, a veces incluso no en acción sino en reposo perfecto y escultural” (1497). Los ejemplos de obras y escritores que da Monsiváis para hablar de esta nueva forma de hacer literatura marcada por una búsqueda de universalidad son muchos y Salvador Elizondo es uno de ellos, con sus obras *Farabeuf*, *El Hipogeo Secreto*, *Narda o el verano* y *El grafógrafo*. Para Christopher Domínguez Michael también es a partir de Fuentes que se genera la primera gran edad de oro en cuanto a la narrativa, con una generación de escritores prolíficos.

¹ El uso del término “Modernidad” que hace Monsiváis no responde, como dice Christopher Domínguez, al concepto de uso hispanoamericano, sino a la ambigua connotación que tiene en la crítica anglosajona, esto es: “un amplio espectro que cubre la vasta experiencia de la vanguardia, misma que en narrativa tuvo un renacimiento apenas pasado el medio siglo”. (Domínguez, 12).

Lo que él llama los años dorados de la promoción es el período que va de 1961 a 1967², y es precisamente en ese lapso cuando Elizondo escribe su primera novela, *Farabeuf* (1965); en el límite de ese período aparece su segunda novela más importante, *El Hipogeo Secreto* (1967), considerada por Domínguez como una novela en la que el autor intenta una transición joyceana en su forma de escribir. Es notable que Monsiváis marque como año clave el de 1958, pues coincide casi con la distinción generacional que hace Cedomil Goic quien, como veremos más adelante, coloca a Salvador Elizondo dentro de lo que él llama la generación del 57. Christopher Domínguez también suscribe esa división histórica y fija en el año de 1958 (año en que Salvador Elizondo hace crítica de cine y funda la revista *s.nob*) una serie de cambios literario-culturales en México.

Ubicar a Salvador Elizondo en un período o en un movimiento específico en la historia de la literatura hispanoamericana resulta una tarea fácil (hasta cierto punto) y no parece haber discusión cuando se le coloca dentro de la literatura experimental de los años sesenta. No resulta igual de fácil identificar las tendencias o las líneas que alimentan su literatura. Existen diversas interpretaciones sobre la obra de Elizondo. Algunos intentarán inscribirlo en cierta forma de hacer literatura, en tanto que otros teóricos o críticos intentarán inscribirlo o emparentarlo con otro tipo de literatura; así, cuando se refiere la obra del escritor mexicano, suele hablarse de una literatura de erudición, literatura erótica, literatura maldita, literatura de la escritura, etc. En gran medida la dificultad para encontrar el conjunto de características que expresen la especificidad de la literatura de Elizondo corresponde también a la dificultad que tiene

² Para Christopher Domínguez estos años son indicadores importantes por dos sucesos en la vida cultural del país. En 1961 Fernando Benítez es expulsado de la dirección de *México en la cultura* y se va a *Siempre!* en donde sigue agrupando a escritores jóvenes. En 1967 hay una renuncia masiva de personas que ocupaban puestos clave en la difusión cultural universitaria, tales como Juan Vicente Melo, Juan García Ponce, José de la Colina y Juan José Gurrola.

la historiografía en la tarea de identificar las distintas vertientes estéticas que aparecieron en la segunda mitad del siglo XX. Aunque se suele reconocer, como lo hace Carlos Monsiváis (1998), que a finales de los años cincuenta existía en México una diversidad estilística y una ramificación de tendencias de la narrativa profesional, normalmente los estudios han terminado por reducir dicotómicamente, en un movimiento de disyuntiva estética, el amplio repertorio de líneas literarias que se generaron hacia la mitad de siglo. Por ejemplo, para Cedomil Goic, historiador de la literatura hispanoamericana, la literatura de Salvador Elizondo encaja en lo que llama superrealismo, que es el sistema que se opone al de la novela moderna y que abarca un periodo que se extiende desde 1935 hasta 1972, año en que Goic escribe su libro. Ahí ubica a Salvador Elizondo dentro de la generación de 1957: escritores nacidos de 1920 a 1934 y cuyo período de gestación se extiende desde 1950 hasta 1964 y su vigencia histórica, como la llama Goic, va de 1965 hasta 1972. Salvador Elizondo nace en 1932 y escribe *El Hipogeo Secreto* como ya he dicho, en 1967, publicándola en 1968. En ese sentido, es una novela escrita en plena consolidación estilística. El superrealismo, para Goic, constituye una tendencia literaria que configura el primer período contemporáneo y que está caracterizada principalmente por una superación del realismo. El superrealismo es así una nueva manera de representar la realidad, una indagación sobre nuevas esferas de lo real, en donde la experimentación y la interpretación de esas esferas configuran nuevas formas de novelar, que Goic calificará de laberínticas. Este nuevo mundo que se representa en la novela contemporánea es eminentemente interior, es el mundo de la conciencia, un mundo “sorprendente y variado que da lugar a múltiples cualificaciones de lo real, que presenta una condición equívoca y da lugar a una representación asistemática, errática, arbitraria, de trabazón floja o musical, en el orden insólito que construye” (Goic 179).

Las novelas de Elizondo responden a estas características de la novela contemporánea. La novela aquí estudiada alude precisamente a un tiempo interior, subjetivo, no progresivo sino intensivo, un tiempo “que expande el momento puntual para crear un espacio de la conciencia: tiempo espacializado” (Goic 179). Precisamente ésa es la nota distintiva de la temporalidad que aquí se analizará de *El Hipogeo Secreto*, novela que en su tiempo y en su narración tomará la forma de un anillo de Möbius, o como explicaré más adelante, la forma de un repliegue. Pero para Goic el superrealismo también significa una afirmación de la autonomía de la novela, una autosuficiencia de la obra como objeto. En la novela superrealista de la generación del 57 encontramos que “El mundo representado ostenta la entidad de un cosmos autónomo y autosuficiente, de marcado distanciamiento en la representación de realidades deformes, mediatizadas, distorsionadas variadamente, que se sujetan a modos de experiencia que comprenden: desde la paranoia a la sorpresa de lo demoníaco, de la caída de lo humano a lo cursi, de la iniciación ritual y el mito a la magia y la creencia folklórica” (Goic, 246). Tanto la paranoia como la iniciación ritual y la magia estarán presentes como ingredientes principales en *El Hipogeo Secreto*, novela que clausurará sus posibilidades en una autonomía temática respecto al mundo realista y en un repliegue formal respecto a la narración que será explicado con detalle en el capítulo 5.

Esa autosuficiencia es la que opondrá la literatura de Elizondo a esa otra forma de hacer literatura que fue la de la Onda; por un lado se dará la corriente de sólo escritura, a la que pertenece Elizondo, y por otro lado se dará aquella literatura que en un afán neorrealista intenta incorporar elementos ajenos o externos a la obra literaria, como lo es la literatura de la onda. Esta polarización que se da en la literatura en los años sesenta en México será analizada más adelante. Por ahora baste mencionar que la

creciente autosuficiencia de la obra literaria, la autonomía de la novela, genera la tendencia literaria de la que Elizondo forma parte y que (de alguna manera) lo hará aparecer como un escritor impopular y de corte académico.

En esa literatura de la escritura Elizondo aparece como un escritor que hace de la novela “no un fenómeno de pensamiento sino un acontecimiento de escritura” (Bradú 37-38). Aunque las novelas de Elizondo no responden a un rasgo de la novela contemporánea que cita Goic (el humor y la eliminación de la seriedad), sí coinciden exactamente con los otros rasgos, que son el espíritu lúdico, el delirio y la imaginación, que contribuyen todos ellos a una suerte de desrealización expresionista. Goic revisa aquellas proyecciones formales que implican nuevas y variadas modalidades en la elaboración de los motivos en una narración (en los siguientes capítulos mostraré cómo se presenta esa proyección formal y esa elaboración de los motivos en *El Hipogeo Secreto*). Esas modalidades pueden acercarse o distanciarse de lo que Goic llama narrativa derogatoria, representada por la literatura de Juan Carlos Onetti o Julio Cortázar. Precisamente un grado extremo de esa elaboración lo encuentra en las novelas de Elizondo, *Farabeuf* (1965) y *El Hipogeo Secreto* (1968), novelas en las que la configuración de un mundo autosuficiente y la autonomía del mundo narrativo llegan a un punto extremo, por lo menos hasta ese momento de la literatura hispanoamericana; novelas en donde se manifiesta no sólo la desobjetivación del mundo narrativo sino también la despersonalización del narrador. Si bien es cierto que en Elizondo hay un interés por retratar un mundo interior, de la conciencia, sus novelas no intentan expresar el curso natural de esa conciencia. Cuando Elizondo comenta el intento titánico de Joyce de concretar, mediante lo que llama evolución del lenguaje, la percepción fluida, en movimiento, del mundo, dice que es un intento imposible. El flujo de la mente de los

personajes sólo es captado en una transcripción inexacta y artificial; “Aunque sigue siendo indudable el hecho de que el flujo mental se escapa de cualquier intento de transcripción fiel y total en palabras, Joyce crea su obra al suponer que esta transcripción sí puede llevarse a cabo” (Curley 1989 23). En ese sentido Elizondo no se engaña, y por esta misma razón, de forma inversa a Joyce, y no siguiendo el impulso joyciano como supone Christopher Domínguez (42), el novelista mexicano escogerá en su escritura el instante y no el fluir. Precisamente esta obsesión casi fotográfica por el instante es la que hace que la narración vuelva una y otra vez sobre los mismos motivos. Y digo obsesión fotográfica porque, como bien apunta Goic, en la novela superrealista la narración admite “modalidades extraliterarias: plásticas o cinematográficas” (248).

Así, en *Farabeuf* y *El Hipogeo Secreto*, que es la novela que interesa aquí, habrá escenas prácticamente congeladas, como vistas en cámara fija, dando la impresión de que el tiempo se ha detenido; por eso en la indeterminación de la novela de Elizondo (que será explicada en el siguiente capítulo) hay una suerte de configuración estática del tiempo en donde “todos los momentos del mundo parecen ser sólo la expansión de una fracción mínima de tiempo. De este modo la impresión del tiempo es la de una temporalidad que fluye y permanece a una vez” (Goic 249). Al final de esta tesis se sugerirá como tema de futuros estudios en la obra de Elizondo esta paradoja que no es otra que la de espacializar el tiempo y que aquí sólo será abordada en su aspecto textual. *El Hipogeo Secreto* encarna ese intento y pone de manifiesto, mediante la escritura, esa cualidad de la conciencia que según Goic consiste en configurar un espacio interior al mismo tiempo que se construye a sí misma. Esa conciencia “construyendo-construyéndose”³, esa novela que trata de esa misma novela que se está escribiendo, es

³ Este término compuesto (que no es empleado por Goic) alude a la doble función de la conciencia; que al mismo tiempo que construye algo también se está construyendo a sí misma en ese “construir”. Se que

lo que hace del libro de Elizondo un repliegue no sólo temático sino formal. Lo anterior puede ser confuso, por eso conviene decir que la anécdota de la novela se dirige o apunta a mostrar no ya el proceso de escritura de la propia novela sino una representación de ese proceso. El efecto buscado es precisamente el de estar asistiendo a la gestación misma de la novela.

Y es que, como ya había adelantado, no hay mejor manera para definir el intento literario de *El Hipogeo Secreto* que el del repliegue. Octavio Paz en *El signo y el garabato*, parafraseando un ensayo de Carlos Fuentes, propone ese intento de definición respecto a la tentativa de Salvador Elizondo. “Palabra enemiga, palabra crítica, la literatura se despliega como una interrogación que, en cierto momento extremo de su distensión, se vuelve sobre sí misma y se repliega: palabra crítica de la escritura, enemiga de sí misma” (610.) Escritura enemiga de sí misma, de tal suerte que ese repliegue es como la cola del alacrán que se vuelve sobre sí mismo, es un castigo, como dice Adolfo Castañón: “¿Cuántos escritores –convengamos en llamarlos de algún modo- habrían resistido los castigos que Elizondo impone a su escritura?”(45-46). Este repliegue que se da en la narrativa experimental del siglo XX es lo que Octavio Paz representa con la metáfora del garabato, aquello que se pliega sobre sí mismo. Si cada signo responde a otro signo, el signo en sí estaría privado de significado; el garabato sería pues, para Paz, el lugar en donde todos los signos y todas las presencias se funden. El repliegue del garabato trasladado a una propiedad formal en la escritura es lo que se conoce como metaficción y no deja de ser una reflexión sobre el propio quehacer del escritor. Escribir novelas que utilizan ese replegarse es escribir metáforas sobre una realidad que se quiere concebir ella misma como una metáfora. En ese sentido la novela

tiene el defecto de usar un gerundio como adjetivo, lo cual es incorrecto en español, pero lo uso porque se alude a acciones y no a sujetos; el uso de sustantivos o adjetivos como “construyente” darían ese giro hacia el sujeto y no hacia la acción.

de Elizondo cumple cabalmente con esa característica de ser una metáfora de segundo nivel⁴. Francisca Noguerol analiza precisamente esa cualidad del repliegue metafórico vinculando lo que Roland Barthes llama “invenciones de segundo grado” con los textos metaficcionales. En un trabajo monográfico sobre lo que llama el relato hiperbreve, en donde se revisan las tendencias del micro-relato hispanoamericano, Noguerol ha explicado que la metaficción es un término que propuso el escritor William H. Gass para aludir a la ficción que hace referencia a la propia ficción, esa obsesiva búsqueda que Christopher Domínguez ha resumido en la fórmula elizondiana “escribo que escribo”. Los textos metaficcionales de Elizondo giran en torno a la tesis de que el mundo es un sueño soñado por una suerte de dios loco o desaprensivo. La confusión entre sueño y escritura desarticula la estructura de la narración y produce un efecto específico debido a que se intenta reconstruir dicha estructura. Esa reconstrucción de la estructura narrativa es llevada a cabo por el lector bajo el efecto de que también el autor la reconstruye al tiempo que la escribe; como si los personajes y los acontecimientos fuesen soñados por alguien a su vez soñado. Por eso, con razón, Donald L. Shaw llama al mundo de *El Hipogeo Secreto* un “mundo pesadillesco” (241), que como veremos más adelante, no opera temporal e históricamente con avances y retrocesos como en la narrativa de Alejo Carpentier, haciendo de la obra de Elizondo una manifestación artística posmoderna como se verá a lo largo de esta tesis. Elizondo se inscribe pues en la línea genealógica de la metaficcionalidad que identifica Noguerol y que encuentra su punto de arranque en Borges y Cortázar. La novela de Elizondo que aquí interesa es un ejercicio estético que intenta materializar esa tesis: “El libro, pues, como sueño *escrito*; y la lectura un sueño vigilante, un deslizarse con los ojos abiertos por los pliegues y giros del relato” (D’Aquino 39). Para entender en qué medida esta experimentación

⁴ Incluso para Octavio Paz *El Hipogeo Secreto* no es sino una metáfora de *Farabeuf*, es decir es la metáfora de otra novela.

estética de la metaficcionalidad se transforma en un estilo en Salvador Elizondo, es pertinente decir de la escritura de *El Hipogeo Secreto* lo que apunta D'Aquino a propósito de *Elsinore*: “Escribir un cuaderno que es además un sueño escrito es otro de esos ejercicios de escritura pura (o bien, de escritura a la segunda potencia, doblada, plegada sobre sí misma) que S. Elizondo suele emprender o proyectar”(39). Y D'Aquino hace hincapié en que este repliegue tiene una consecuencia temporal; esta autorreferencialidad o metaficción que aparece en la obra de Salvador Elizondo es no sólo una búsqueda de cierto efecto literario, algo que ya habían explorado y experimentado otros autores, sino que la fuerza de su novela consiste en “haber vuelto al orden de las cosas interiores, mentales, los diferentes elementos, muchos de ellos de carácter exterior, temporal, que componen este libro, y que dentro de la esfera de cristal del sueño que los envuelve, adquieren la resonancia indelimitada de las abstracciones” (39). Esto quiere decir que el repliegue textual en Elizondo implica una inserción del tiempo del que escribe en el tiempo de la narración y al mismo tiempo una contradicción o una paradoja, como ya he dicho, entre la instantaneidad narrada y la dilatación en el narrar ese instante. Juan Malpartida explica bien esa paradoja: “Toda crónica es sucesión, y el instante se postula como único, aunque esté condenado a caer en otro instante, afirmador de su singularidad o refutador del mismo. Así estamos ante una paradoja: el relato de una experiencia que se rehúsa a la temporalidad” (15). Hay en *El Hipogeo Secreto* un “tránsito de lo espacial a lo temporal, de la fijeza al cambio” (Paz, 616), algo que como ya se había dicho, Goic llama tiempo espacializado. En ese punto, Nogueroles muchos años después coincide con Goic al explicar que la estructura de la narración, al sufrir un cambio en la temporalidad, experimenta una transformación similar a las que experimentan las superficies geométricas. El usar ejemplos de fenómenos físicos para referirse a estructuras narrativas responde precisamente al

fenómeno de espacialización del tiempo, ahí en donde la noción de tiempo se diluye al establecerse una visión retrospectiva sobre el pasado y una prospectiva sobre el futuro. Los símbolos de la metaficción narrativa que se han usado y que retoma Nogueroles son los fenómenos conocidos como “cinta de Möbius” y “botella de Klein”⁵, que han sido usados por escritores como John Barth y Gabriel Josipovici, y en habla hispana por Juan José Arreola, Julio Cortázar y Enrique Anderson Imbert. Ambos fenómenos sirven para explicar las estructuras narrativas de textos metaficcionales, pues las ficciones de tono metafísico, al dar el efecto de no tener límites entre ficción y realidad, presentan los mismos rasgos paradójicos de aquellos fenómenos. (Hay que recordar, por ejemplo, que en la novela Elizondo alude a sí mismo como escritor empírico, y que la propia novela aparece como un objeto ficcional dentro de la novela.)

La cola del alacrán o la imagen del garabato que ya he mencionado antes no agotan metafóricamente el repliegue y precisamente la imagen del anillo de Möbius es un buen ejemplo espacial de lo que es la metaficción y de lo que Elizondo intenta hacer en la escritura y en especial en la obra aquí estudiada. Esa forma de explorar la escritura dentro de la escritura, más allá de las repercusiones filosóficas, tiene el mérito de poner al descubierto rasgos esenciales del propio proceso de escritura que, como novelista, Elizondo pone de manifiesto. El repliegue del que habla Octavio Paz es una forma de crítica, de rechazo, de oposición a un mundo ante el cual ese repliegue de la escritura opera como un atentado hacia lo simplemente dado. El estilo de Salvador Elizondo, al convertirse en una reflexión sobre el acto de escribir una novela al tiempo que se escribe

⁵ Nogueroles explica ambos fenómenos. La cinta de Möbius (figura descubierta por el astrónomo y matemático August Ferdinand Möbius) consiste en una banda a la que se da media vuelta en uno de sus extremos, que luego se junta con el otro. En el espacio que se obtiene hay una sola cara, permitiendo el libre tránsito de un extremo a otro sin cruzar ninguna frontera. La botella de Klein, inventada por Félix Klein también está hecha por una superficie de un solo lado, y permite moverse del interior al exterior de la botella sin cruzar tampoco ninguna frontera. El fondo de esta botella está abombado y en él se ha abierto un agujero circular, y ese cuello después de estirarlo y curvarlo, es llevado a través de la pared de la botella hasta conectar con la abertura del fondo.

esa novela, deviene por fuerza un repliegue que es rechazo que es crítica. En ese sentido, Elizondo tiene otra de las características del surrealismo identificadas por Goic: la destrucción del mundo y del lenguaje. Por eso en el repliegue textual de Elizondo hay un fuerte rechazo; el personaje típico de las novelas de Elizondo está “fundamentalmente en contradicción con el mundo fenomenal” (HS 231). Contradicción que se traduce en una crítica ya no sólo hacia ese mundo fenomenal sino hacia el propio lenguaje como algo que moldea ese mundo. Esa crítica está mediatizada en Elizondo, según Paz, por el placer. Si bien es cierto que en otras geografías eso no sería novedad alguna (hay que recordar por ejemplo a Sade o a Bataille), en el panorama literario del México de los años sesenta es notorio y relevante que la crítica a la realidad y al lenguaje esté dada por el placer. Precisamente por este vínculo con el erotismo es que se ha querido ver en Elizondo un escritor deudor de cierta tradición de la novela filosófica de Sade, así como de la herencia de Bataille: sin embargo, sus fabulaciones, para Paz, se aproximan más a lo fantástico. Si seguimos esa línea de pensamiento, no es descabellada la interpretación que considera que los relatos de Elizondo están más vinculados con la literatura fantástica que con otras corrientes.

Así, hay dos formas de acercarse a o de interpretar el corpus literario de Elizondo; por un lado está la lectura que ve en él un continuador de cierta escritura ilegible y por otro lado una lectura que coloca a Elizondo, como hacen Octavio Paz y Francisca Nogueroles, en una genealogía de escritores fantásticos que juegan en novelas laberínticas con temas filosóficos y que tendría en Borges a su representante más importante en América.

En cuanto a la primera lectura el término de “ilegible” aplicado a la literatura se explicará en el apartado titulado “Insuficiencia del lenguaje”, en el capítulo seis y que lo coloco como uno de los rasgos que permiten ubicar a Elizondo en lo que se ha llamado posmodernidad. Baste ahora decir que Elizondo tiene una fascinación por escritores malditos que han encontrado en la muerte y en el erotismo sus fuentes temáticas. Si “morir es un instante eterno, tal vez” (Cuaderno 454.), entonces el problema del tiempo, de la fijación del instante o la congelación del tiempo y en general el problema de la temporalidad en la narración enlaza con la problemática de la muerte. Pero en Elizondo la muerte se intercepta con el erotismo. En eso coincide con Georges Bataille: esa conjunción necesaria entre erotismo y muerte, ahí en donde la sexualidad ya no tiene una explicación de corte freudiano. Y es que Elizondo como Bataille, no va ya a remitirse a la infancia, o a un origen, sino que irá en dirección contraria a la de Freud “es decir, en dirección de ese término que involucra un sentido místico en el proceso de la existencia: la muerte” (Teoría 60). Elizondo encuentra, por decirlo de algún modo, el telos del erotismo, su finalidad, en la muerte. El tema es recurrente en toda su obra, no sólo en *Farabeuf* o *El Hipogeo Secreto*. Respecto al mal y el cuerpo, la literatura de Elizondo puede trazar una línea genealógica entre Sade, Baudelaire y Bataille; a propósito de una frase de Baudelaire que bien podría ser de Bataille, Elizondo escribe: “Hay en el acto del amor una gran similitud con la tortura o con una operación quirúrgica”⁶. Esta vertiente de las interpretaciones de la obra elizondiana que lo vincula a una escritura “maldita”, como lo hace Juan Malpartida, sólo interesa aquí en la medida en que es relevante para consideraciones temporales. Pues, como el propio Elizondo escribe, “El orgasmo es la medida de nuestras limitaciones temporales. Nada expresa tan rigurosamente el carácter efímero de las sensaciones y de la vida corporal”

⁶ Ver el ensayo “Quién es Justine” en: (Teoría 66)

(Cuaderno 451) Siguiendo la interpretación que Malpartida hace de la obra de Elizondo, cabe señalar la importancia del aspecto ceremonial o ritual que tiene la escritura en sus obras. Ser tiempo y aspirar a un no tiempo es la tensión que plantea todo tipo de mística y, como ya hemos visto, ése es uno de los propósitos de la narrativa de Salvador Elizondo. Contar, mediante técnicas narrativas específicas, la crónica de un instante, es decir, usar el tiempo para hablar del no tiempo. Malpartida comenta ese carácter místico ritual de la intención novelística del mexicano: “La narración de Elizondo se propone como un ceremonial en cuya lectura asistimos a los límites de la persona y de la muerte” (16). Lo religioso, al fin y al cabo, está presente con tal fuerza que no se puede dejar de pensar que para Elizondo el acto de escribir, está vinculado obligadamente con cierto ritual. De ahí el carácter casi religioso de la escritura de Elizondo; Octavio Paz, a pesar de identificar ese plano en el que Elizondo está escribiendo, duda en llamarlo religioso y no llega a afirmaciones como las de Malpartida. Quizá por eso mismo hay aún tantas reservas para hablar de metafísica y literatura en el mismo nivel. En la novela encontramos en el plano formal un repliegue en la escritura que, al trasladarse al contenido, adquiere características de un ritual (que tiene que ver con la anulación del transcurrir temporal como se verá en uno de los motivos estudiados en el capítulo cuatro de este trabajo) y ese ritual, que es un rechazo del mundo fenomenal, involucra no sólo al personaje o al narrador, sino que logra el efecto de que también se involucra al propio Salvador Elizondo. *El Hipogeo Secreto* “trata de muchas cosas aunque su carácter esencial es el de la descripción de una subversión interior” (230). Paz llama a las obras de ficción de Elizondo “tentativas de subversión, no en el nivel político o social sino en una capa más profunda y que no sé si llamar religiosa” (612). ¿De qué otra forma podría llamarse a esa capa? Es la respuesta a esta pregunta lo que hará inclinarse, bien por una interpretación filosófica de la obra de Elizondo o bien por una lectura de su obra como

muestra de una experimentación estética en el plano formal; disyuntiva que ya he mencionado al apuntar que hay dos aproximaciones interpretativas a la obra de Salvador Elizondo. Volviendo a la interpretación de la novela como la descripción de un ritual, vemos que el narrador desde el comienzo de la novela sueña con una ceremonia secreta, mencionada como un teatro final, algo que se llama “la danza de la flor de fuego”. Sin embargo, ese narrador está en un paisaje de ruinas que es una suerte de presente inmóvil. Aún requiere de un movimiento temporal para cambiar también la configuración espacial de sus circunstancias. “Pero eso, en este libro, es un presente eterno hacia el que se fugan todas las perspectivas del tiempo, que necesariamente son más de tres” (HS 219). Esa operación temporal que se requiere para llegar o asistir a un ceremonial final recae, en la trama, en un grupo o secta filosófica que se llama el Urkreis, y que se puede interpretar como un grupo de filósofos que recuerda mucho a los pensadores presocráticos y que representa un círculo originario, primitivo. Octavio Paz llama a los personajes de Elizondo personajes-signos y es gracias a ese entramado de signos que la estructura de *El Hipogeo Secreto* resulta compleja pero hasta cierto punto limitada. Compleja porque los miembros del Urkreis (el círculo de filósofos sectarios) son signos de aquellos estados de conciencia que alejan de lo real o bien de aquello que la mente puede barajar como posible más allá de los acontecimientos o de cierto estado de cosas. Pero la estructura, aunque compleja, es limitada en cuanto al número de relaciones posibles entre esos signos.

Pero si “los personajes-signos son una cofradía al margen de la vida diaria, una comunidad clandestina” (Paz 612), generarán entonces una serie de relaciones entre ellos que escapa a lo real y proyectarán también de forma marginal una estructura lógica que no sin cierto matiz filosófico o metafísico revele el carácter de incertidumbre de la

vida y la muerte, lo ritual en la escritura y el erotismo; temas todos ellos recurrentes, como ya se señaló, en las obras de Elizondo. Porque para él escribir es “encarnar las potencias del signo, del tiempo y del espacio, del yo y del otro –Eleusis, Orfeo, Pitágoras- en el trazo ‘abstracto` de la escritura” (Blanco 504).

Y es precisamente esa idea de escribir para asistir a un acto de escritura, escribir sabiendo que se está escribiendo, escribir pensando en ideogramas indescifrables, lo que hace que Elizondo sea enmarcado en una literatura de erudición, llena de intertextualidad, haciendo que la literatura dentro de la literatura remita a un universo abstracto que no tiene nada que ver con el mundo “real”. La idea que Elizondo tiene de la escritura implica “una ruptura con la idea tradicional de que la literatura debería decir algo y de que ese algo debería encontrar expresión por medio de géneros específicos” (Curley 1986 49-50). El énfasis de Elizondo es sobre la literatura como ejercicio. En ese sentido el protagonista en los relatos de Elizondo, como opina Dermont Curley es el lenguaje literario. Idea muy discutible no sólo en la novela de Elizondo sino incluso en toda narrativa; es precisamente el reproche que hace Vargas Llosa a cierta interpretación de *Madame Bovary* (Vargas 17). Sin embargo es un hecho que en *El Hipogeo Secreto* no ocurren tantas cosas como en la novela de Flaubert y que en su narrativa se tiende a privilegiar el lenguaje y no lo que les sucede a los personajes, que al final podemos reducir a dos o tres cosas sustanciales. No sólo Curley ha hecho ver esto, de la misma opinión es Ramón Xirau, quien, al recibir a Salvador Elizondo en el Colegio Nacional, dijo que en la obra de Elizondo el que habla es ante todo el Lenguaje, así con mayúscula. Y es que la obra de Elizondo debe colocarse “en una tradición que nos hace evocar nombres como los de Góngora, Mallarmé, Joyce, Ezra Pound, y a través de ésta la escritura china, Cioran. Tampoco es Elizondo ajeno a la tradición filosófica que

culmina en Wittgenstein. En suma, a la tradición de la palabra transparente, difícil y convertida ella misma en todo un universo, una *cosa mentale* o aún más que mental” (8). Algo como podemos ver, muy distinto al proyecto de la “literatura de la onda”, que pretendía atender el habla de las mayorías al tiempo que trataba temas de gran impacto social en ese momento (droga, rock, cárcel, etc.). Por ese motivo Salvador Elizondo, que se asimiló rápidamente como perteneciente a una “mafia” de intelectuales, terminó siendo ubicado en una literatura considerada críptica y hasta cierto punto hermética, rodeada de un aura de dificultad, pedantería y esnobismo. Una literatura que se quedaba a medio camino entre el ensayo filosófico y la experimentación lingüística. Las críticas que se le hacen a Elizondo en ese sentido le reprochan un narcisismo académico, una lectura sin lector. José Joaquín Blanco se inclina a este tipo de crítica y quiere ver en Elizondo un ejemplo más de escritor ilegible, cuya obra desmerece por ir en pos de grandezas metafísicas. En *El Hipogeo Secreto* Joaquín Blanco, de una forma algo simplista y equivocada, sólo ve erotismo, culto del mal y decadentismo sadiano; referencias todas ellas que bien se pueden aplicar a *Farabeuf* pero de ninguna manera a *El Hipogeo Secreto*. El espacio que le dedica a Salvador Elizondo es muy breve en un libro que pretende abarcar a los escritores más importantes del siglo XX en México. Haciendo referencia a las obras de Elizondo de años posteriores, Blanco llega a calificarlas de la siguiente manera: “poses moralistas académicas (de la lengua y todo), de un derechismo hispanista y casi polko, nimbadas de presunciones de erudición y caligrafía” (503.)

Mientras la “literatura de la Onda” intentaba retratar fielmente la realidad de la sociedad mexicana, en especial la de los jóvenes, mediante el uso de técnicas narrativas novedosas y la incorporación de un lenguaje extraído de canciones de rock y jerga

popular, la literatura erudita de Elizondo, la literatura de la escritura, intentaba explorar temas mucho más difíciles de comprender para la mayoría de los lectores en aquellos años y que en apariencia incumbían sólo a filósofos o literatos. Quedan pues esbozados dos caminos en la literatura mexicana de esa época. Y fueron dos novelas, publicadas el mismo año, las que abanderaron ambas corrientes o tendencias: por un lado *Gazapo*, de Gustavo Sainz, emblemática de toda la “contracultura” que implicaba la Onda, y *Farabeuf*, de Salvador Elizondo, novela que, a pesar de explorar también el erotismo, nunca fue juzgada pornográfica, como sucedió con la de Sainz. Y hubo dos caminos a partir de 1965 en las letras mexicanas. Podemos decir a la distancia que la corriente de la escritura (por llamarla de alguna forma, en oposición a una escritura del habla), sobrevivió a una época efímera marcada por el éxito de la literatura popular; y que logró, mediante temas trascendentes, y casi de forma subterránea, llegar hasta nuestros días, inscribiéndose en lo que algunos teóricos llaman literatura posmoderna. Así, mientras la literatura de la onda tiene su valor documental, social, e histórico; la literatura de la escritura, la apuesta de escritores como Elizondo, tiene un valor filosófico y literario de largo alcance en la medida en que supera lo histórico y se instala como una escritura profética en el corpus novelístico mexicano. Christopher Domínguez dice: “El siglo es viejo y es poco probable que la lectura de *Gazapo* siga cautivando a los jóvenes” (51), y aunque eso es inexacto, pues aún los jóvenes del siglo XXI siguen interesándose por la “literatura de la onda”, sí es cierto que *Farabeuf* o *El Hipogeo Secreto*, tienen hoy una mayor vigencia intelectual y un interés especial por ser una literatura que asume los rasgos de una posmodernidad extendida universalmente, con todo lo polémico que el término posmodernidad pueda resultar, así como su aplicación en ámbitos culturales no post-industriales⁷.

⁷ En el capítulo seis se explicará mejor este tema de la posmodernidad en torno a Elizondo.

Precisamente por lo anterior, Donald L. Shaw, a diferencia de Monsiváis, Goic y Paz, agrupa a Elizondo junto a otros escritores, no en una modernidad literaria sino en un capítulo que titula “Hacia el posmodernismo”. Para Shaw escritores como Néstor Sánchez, Severo Sarduy, Diamela Eltit, Ricardo Piglia y Carmen Boullosa tienen, junto a Salvador Elizondo, ciertas características que hacen que su literatura, lejos de reaccionar contra la del llamado boom, como lo haría el postboom, representa una continuación del mismo. En ese sentido Elizondo es postmoderno precisamente porque lleva al extremo la experimentación del boom. Una nota distintiva de la experimentación del pre-boom (sobre todo en Borges) es la que ya mencionamos cuando hablábamos de repliegue, la de la metaficción. Esa metaficción o autorreferencialidad de la ficción que tiene sus antecedentes en Pirandello, Unamuno o Borges, no sólo para Shaw es una característica posmoderna. También Linda Hutcheon, citada por Noguero, opina que esa suerte de narcisismo de la escritura, de reflejar su propio proceso de creación, constituye un elemento característico de la vertiente estética de la posmodernidad. Para comprender cabalmente la novela aquí analizada, Shaw propone remitirse no sólo a Borges sino a Unamuno⁸. Para él, la novela de Elizondo tiene una filiación con “Las ruinas circulares” y con *Niebla* en la medida en que tocan el tema de la posible condición ficticia del autor real que escribe esos textos. Shaw también reconoce que el tema verdadero de la novela de Elizondo es la escritura, ya sea que ésta se vea como un modo de acceder a la comprensión existencial, o bien como la mera manifestación de una técnica y un arte, algo muy parecido a lo que Octavio Paz dice sobre el erotismo. Si el tema verdadero en la novela de Elizondo es la propia

⁸ Algunos ejemplos que son antecedentes de la metaficción son: (1) Lawrence Sterne. “The Life and Opinions of Tristram Shandy” Gentleman. (2) Denis Diderot, A Sentimental Journey. (3) Xavier de Maistre. Voyage autour de ma chambre. (4) Heinrich Heine. Die Harzreise. (5) Garrett Almeida. João Batista da Silva Leitão. Viagens n minha terra. (6) Joaquim Maria Machado de Assis, Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba, Y, Dom Casmurro.

escritura, entonces, por fuerza, se trata de una aproximación al ensayo filosófico más que a un género tradicional de la literatura. El propio Salvador Elizondo, en entrevista con Elena Poniatowska, reconoce que *El Hipogeo Secreto* “se trata de un ensayo sobre la escritura de una novela pero no una novela en sentido estricto” (Poniatowska, 31).

Si he escogido el tema de la temporalidad en la obra de Elizondo es porque la obsesión que tiene el escritor mexicano por la instantaneidad debe de adquirir ciertas características formales a la hora de escribir. Como ya he dicho, el carácter religioso-ritual de la escritura de Elizondo está estrechamente relacionado con el problema del tiempo. De hecho nos enfrentamos en las novelas de Elizondo a una paradoja fundamental, paradoja entre el suceder y la suspensión de lo temporal, o dicho de otra manera, entre el narrar y la congelación del instante. Los polos de esa paradoja son, en la lectura que hace Paz de la obra de Elizondo, dos operaciones: la operación alquímica y la operación literaria. Esa paradoja entre el transcurrir y el fijar, entre la pretensión del alquimista y la pretensión del escritor, es precisamente la que determina la concepción literaria que tiene Salvador Elizondo. La complejidad temporal y la riqueza de *El Hipogeo Secreto* radican precisamente en la diferencia que media entre el suceder y el contar lo que sucede en esa novela, “si es que la palabra suceder es aplicable a la descripción de un instante que recomienza sin cesar y que jamás acaba de pasar, un acontecimiento que nunca acontece del todo” (Paz 613). Podemos decir de la literatura de Elizondo lo que Paz dice del erotismo: “en un extremo colinda con la filosofía: es una crítica de la realidad; en el otro colinda con la imaginación: puebla el espacio real y deshabitado con sus fantasmas” (613) En este trabajo atenderé este último lindero de la obra de Elizondo, que considero concierne directamente a los estudios literarios, en tanto que dejaré el análisis filosófico de *El Hipogeo Secreto* para un futuro trabajo.

Capítulo 2

Cómo se estudiará *El Hipogeo Secreto*

2.1 Algunas notas sobre el tiempo y el relato

Si pensamos que el relato tiene un principio y un final¹, podemos pensar al relato como una secuencia temporal, pero esta secuencia sería dos veces temporal. Por un lado existe el tiempo de lo que se está narrando y por otro lado el tiempo del relato, o dicho en otras palabras, existe el tiempo del significado y el tiempo del significante. Si ponemos especial atención a esta duplicidad temporal podemos concluir que una de las funciones del relato radica precisamente en transformar un tiempo en otro tiempo. Por esa función el relato es distinto de la *descripción* que sería la transformación de un espacio en un tiempo, así como también es distinto de la *imagen*, que sería la transformación de un espacio en otro espacio². Los relatos más significativos de Salvador Elizondo intentan precisamente sabotear esa función del relato, queriendo hacer con la narrativa aquello que es sólo posible mediante la fotografía o la imagen fija. *Farabeuf* es la realización de ese ejercicio de querer relatar un instante, como si se pudiera convertir en relato aquella fotografía de la figura andrógina del chino torturado. Existe en *Farabeuf* una paradoja que alimenta el ritornelo formal (lo que he llamado repliegue en la introducción) de la escritura en Elizondo; una paradoja que surge entre un *punctum temporis* inmovilizado y un sistema de transformaciones temporales del relato. Dicha paradoja produce el efecto más característico en la obra del escritor mexicano y constituye sin duda la obsesión fundamental en el proceso de escritura de Elizondo. Esta obsesión, que de alguna manera constituye el estilo de Elizondo, se

¹ No es ocasión aquí de discutir esta idea que se remonta al concepto de *Holos* en Aristóteles, y que se vincula a la idea de que una fábula debe ser entera. Y es entera cuando ésta tiene principio, medio y fin. Ricoeur recurre a Aristóteles para derivar que la disposición de la fábula es sucesiva. Para abundar sobre este tema: (Bobes 117-120.)

² Ver el ensayo titulado *Observaciones para una fenomenología de lo narrativo*, en especial el apartado II. (Metz 43-53).

presenta en su obra bajo los disfraces de la instantaneidad fotográfica y la representación ideográfica en la escritura china. Paradoja que no es otra que aquella que opone un significante temporalizado (el de la narración y el de la descripción) a un significante instantáneo (el de la imagen). Con esta paradoja que alimenta el corpus literario de Elizondo es como el escritor da cuenta de esa imposibilidad esencial del “relato” y en general del lenguaje; imposibilidad que aunque será manifestada de muchas formas, encuentra en la paradoja antes mencionada su modo de ser en la escritura de Elizondo. Esta paradoja entre tiempo y lenguaje revela lo que Elizondo considera la misión del escritor, la tarea infinita de conciliar a Heráclito y a Parménides en un flujo discursivo; una tarea, un gesto, una empresa que “es ardua y fastidiosa: consiste en la disección, por la atención y la escritura, de la obsesión inolvidable de la idea fija.” (HS 505)

El “relato” es algo clausurado (tiene un principio y un final) pero aquello que se narra en el “relato”, el acontecimiento que se inscribe en el acto mismo de narrar, puede ser clausurado o no. Para no referirme todavía a la novela estudiada en esta tesis, pensemos por ejemplo en el personaje de Narda en el cuento “Narda o el verano”. Se puede entender, al final del “relato”, que dicho personaje en efecto murió, o podemos pensar que esa mujer es una entidad que mediante conjuros visuales y mágicos sigue latiendo en un tiempo indefinido, como si sus ojos de muerta miraran “más fijamente y más verdaderamente que nunca” (71). Sin embargo el relato en sí que nos cuenta un narrador homodiegético, los sucesos narrados en un “relato”, está clausurado. Es la crónica de unas vacaciones que el personaje se permite contar de forma escrita aprovechando que “Joyce”, su amante, se ha quedado dormida. El relato termina con la renuncia del personaje a seguir contando esta historia, “Pero basta de palabras. Un

gesto. No escribo más” (72). Aquí, en este relato, queda muy clara esa clausura del “relato” por ser tan obvia su apertura y su propio final. Sin embargo, si pensamos en la novela *Farabeuf*, que antes tenía como subtítulo *la crónica de un instante*³, el relato pretende ser engañoso, sugerir al lector una no clausura, una indefinición que es el resultado de querer fijar un instante. Pero no hay que engañarse, aunque los finales sean abiertos, inconclusos o circulares, siguen siendo finales. Luis Leal ha dicho que Elizondo introduce la forma de la antinovela en la medida en que a este escritor más que la trama de la novela, lo que le interesa es la exploración del propio concepto de novela (218), pero independientemente de que las novelas de Elizondo puedan ser catalogadas como antinovelas, siguen siendo novelas, siguen siendo “relatos”. En *Farabeuf* existe más que una narración, la impresión de estar asistiendo mediante la escritura a la descripción casi fenomenológica de un instante; por eso, el final parece aplazable infinitamente. Sin embargo, como ya he dicho, todo “relato” es clausurado. Lo que seguirá eternamente ocurriendo una y otra vez, sin saber exactamente cómo, es ese instante de éxtasis del torturado y ese instante erótico en el que el personaje Farabeuf y el personaje femenino se dan cita en una casa vieja en el número 3 de la calle de l’Odéon.

Si la narración de un “relato” no fuese de carácter finito, clausurado, estaríamos entonces ante una realidad muy diferente a la del relato, y aunque podamos imaginar como Elizondo escribe en *El Hipogeo Secreto* “un hombre condenado a escribir una novela infinita en la que los personajes son almas que recuerdan” (HS 237), no podemos sin embargo llamarle a esa forma de condena, a ese acontecimiento imaginado e interminable, con ninguno de los nombres de las formas narrativas.

³ Desde 1965 la novela de Salvador Elizondo se conocía como *Farabeuf o La crónica de un instante*. A partir de 1997, el propio Elizondo decidió que el título definitivo fuera *Farabeuf*.

Siguiendo a Metz, la clausura de lo narrado es algo variable, mientras que la clausura del “relato” es una constante. Hasta no aclarar lo que se entiende aquí por “relato” lo escribiré entrecomillado. La unidad fundamental del “relato” es el acontecimiento⁴. En ese sentido, el acontecimiento narrado puede o no haber finalizado. Por ejemplo, el instante de tortura-éxtasis que le interesa contar a Elizondo tiene a veces la propiedad de ser un acontecimiento clausurado pero otras veces tiene la propiedad de no estar clausurado. En todo caso puede no importar si ese proceso de tortura contado en *Farabeuf*, ese ambiguo teatro de muerte y erotismo, tuvo o no lugar, si en efecto aconteció o no. Lo que sí está clausurado (no podría ser de otro modo) es el “relato” de ese acontecimiento de clausura intermitente: “un relato no es una secuencia de acontecimientos clausurados, sino una secuencia clausurada de acontecimientos”. (Metz 50). Ahora bien, en Elizondo, hay siempre un deseo de fotografiar esos acontecimientos mediante la escritura, de fijarlos, de sustraerlos a su indefinición. Ese intento, como ya vimos, revela una imposibilidad inherente al propio acto de escribir. Pero esta paradoja (entre acontecimiento siempre aconteciendo, escritura siempre escribiéndose y fotografía fija, trazo que atrapa un eterno presente) encuentra un reflejo técnico en los relatos de Salvador Elizondo. Precisamente el cometido de este trabajo es encontrar la traducción formal en *El Hipogeo Secreto* de esa concepción literaria que tiene presente la paradoja.

Hay que pensar la obra de Elizondo, en ese sentido, como una teoría sobre el acto de escribir. Se puede decir del escritor mexicano lo que apunta Barthes respecto al escritor en general: “Su escritura es un modo de pensar la Literatura, no de extenderla” (23). Habrá pues que tener en cuenta esta doble repercusión de la paradoja; en el nivel

⁴ Aunque como explica Metz, se hayan propuesto ya teóricamente varios procedimientos distintos para descomponer los acontecimientos narrados (Metz 50-51.)

más general arroja una teoría de la escritura ilegible⁵ y en un nivel más específico, evidencia los mecanismos mediante los cuales Elizondo problematiza temporalmente el “relato”.

2.2 La perspectiva de análisis

En primera instancia parece haber dos formas de analizar la obra de Elizondo; o mejor dicho, existen dos perspectivas, por cierto complementarias, desde las cuales se puede acceder a la obra del escritor: la lógica-estructural, que nos ayuda a comprender la estructura general del texto y la perspectiva cronológica-temporal, que incluye la posibilidad de analizar el relato como algo que incluye la comprensión cabal de lo que constituye la temporalidad humana. No es raro, pues, contemplar dentro de la noción de “relato”, no sólo los componentes estructurales sino la propia incapacidad que hay en el “relato” de dar cuenta de nuestra experiencia histórica; lo anterior enlaza con el tópico de la insuficiencia del lenguaje, que será tratada en un capítulo especial. Por cuestiones de espacio, en este estudio se abordará sólo aquel tiempo que le es propio al “relato” de forma autorreferencial, dejando quizá abierto el camino para abordar en otro estudio aquel tiempo que no deja fuera los elementos marginales al desarrollo de la historia contada. El enfoque de este estudio pues, es lógico-estructural y coincide con la forma de entender el “relato” como algo que tiene por objetivo transformar en algo soportable la experiencia temporal ambigua y contingente del hombre. Ocuparse del tiempo del relato de forma estructural, acrónica, será pues el punto de partida de este trabajo. Sin embargo estoy consciente de que queda pendiente un estudio de la problemática real del tiempo humano que se devela en la escritura, es decir desde la segunda perspectiva antes mencionada. Tiempo humano que es siempre un quizás, un posiblemente y que

⁵ Ver el apartado sobre la insuficiencia del lenguaje en el capítulo “Elizondo Postmoderno”.

por lo mismo no puede ser comprendido en el tiempo del relato, pero que no por eso deja de estar presente en el quehacer literario. En este trabajo se estudiará la arquitectura de *El Hipogeo Secreto*, sin analizar aquel tiempo que no es recogido por la trama, aquel tiempo que expresa la imposibilidad de dar cuenta de la singularidad del tiempo del otro. Antes de emprender el análisis desde la primera perspectiva, quiero hacer unas notas breves respecto a la perspectiva cronológica-temporal, la cual estoy abandonando por cuestiones metodológicas.

El planteamiento de Paul Ricoeur ha ensanchado en ese sentido el concepto de “relato”, pues contempla precisamente la aporía o el final del “relato” como algo que opera en la escritura de todo “relato” y como un rasgo esencial, en el interior de toda escritura narrativa. Aquí el reparo que se le puede hacer a esta idea es precisamente la idea de que hay un exterior y un interior de la narrativa, algo dudoso. Esa sería la primera razón metodológica para abandonar dicha perspectiva. Esta especie de asíntota del “relato” es lo que se puede denominar el carácter ilegible de la narratividad y que a Ricoeur le interesa precisamente en la medida en que invita a buscar necesariamente una figura narrativa que permita pensar otro tiempo. Aunque aquí recupero la idea de escritura ilegible, el reparo que se le puede hacer a lo anterior es que si la narratividad es una abstracción, ¿por qué habría de ser legible?, he ahí la segunda razón para abandonar dicha perspectiva. En Ricoeur el tiempo tiene necesariamente que encontrar otros modos de decir, lo dicho en la composición literaria no agota la capacidad del decir para refigurar el tiempo. Estamos pues ante una idea de “relato” que al reflexionar sobre sus propios límites (ahí en donde el “relato” ya no puede decir la temporalidad humana) encuentra al mismo tiempo aquello que lo anima secretamente, aquello que lo constituye precisamente como “relato” y que podríamos simplificar como esa

incapacidad de decir lo que el tiempo dice fuera del mundo del texto. Aquí cuando digo que “el tiempo dice” estoy dando por sentado que las teorías heideggerianas sobre el tiempo están siendo tomadas en cuenta en el planteamiento de Ricoeur. Decir que el tiempo dice es equivalente a decir que el SER se dice en el tiempo, y mejor aún, que el SER se dice en tanto tiempo. Por eso, aunque el presente análisis es únicamente estructural, sé que *El Hipogeo Secreto* guarda estrechos vínculos con las teorías de Paul Ricoeur y con lo que en la introducción he llamado garabato, metaficción y repliegue y que no son, como se verá más adelante, sino distintas formas de nombrar eso que Genette identificaba como niveles metadieгéticos y metalepsis. El propio Elizondo es claro al respecto cuando en *Cuaderno de Escritura*, apunta: “El tiempo, para poder ser expresado por el lenguaje, tiene que ser absoluto; ésta es una proposición acerca de la relación imposible entre el tiempo y el lenguaje; porque el lenguaje que la expresa es el producto relativo de una operación absoluta: el pensamiento”(445). Una relación imposible, o una imposibilidad, es lo que la escritura pone al descubierto cuando se despliega, tanto en su génesis (ahí en donde el que escribe interpreta su ser en tanto ser que escribe)⁶ como en su reinterpretación. He ahí que Elizondo enlaza con toda una genealogía de la ilegibilidad en la escritura que apunta a incluir en el tiempo del “relato” ese otro tiempo inescrutable que constituye la experiencia histórica de aquel que escribe, de aquel que lee. “El lenguaje no puede (por lo tanto) más que expresar la necesidad de que el tiempo sea absoluto para poder expresarlo mediante el lenguaje; aunque de hecho no puede ser expresado” (Cuaderno 445). Pero esta imposibilidad constitutiva de todo “relato” no será analizada aquí, y valga lo anterior sólo como una advertencia de las repercusiones filosóficas y o literarias que puede tener la problemática de *El Hipogeo Secreto*.

⁶ Para Martin Heidegger el Ser-ahí, *Da- Sein*, es un comprender. Sólo puede darse cuenta del propio ser en tanto ese ser interpreta. Lo que aquí aplico al ser del escritor, puede ser aplicado a todo acto auténtico: en el martillar se da el ser del martillo en tanto martillo, etc. Para abundar sobre esto ver: (Colomer 1990)

Conviene también desde ahora diferenciar la forma que adopta cierta metodología que estudia los “relatos” que es la de la explicación, y esa otra forma metodológica que tiene que ver más con la hermenéutica que es la de la interpretación. La primera refleja la tendencia a encuadrar explicativamente las obras literarias en unidades superiores (Texto, Estructura) por acumulación de significados, dejando a un lado la marginalidad del texto y que tiene que ver con el elemento interpretativo. Mientras que el neocriticismo y el estructuralismo se empeñan en estudiar elementos de análisis y verdades en el texto; la postura de la marginalidad (deudora de alguna manera de los planteamientos de Derrida) estudia los elementos de sentido y posibilidades históricas en el texto; que en pocas palabras Paul de Man define como “el reemplazo de un modelo hermenéutico por uno semiótico, de la interpretación por la decodificación” (30). Aquí emplearemos los dos tipos de acercamiento. Paul Ricoeur esclarece al respecto: “explicar consiste en poner de relieve la estructura, es decir, las relaciones internas de dependencia que constituyen la estática del texto, mientras que interpretar es seguir la senda abierta por el texto, su pensamiento, es decir, ponerse en camino hacia el oriente del texto” (Ricoeur 78). Por tal motivo, esta tesis primero tendrá que resolver el reto de explicar la novela y en segundo lugar enfrentarse a ese afán que cruza la obra de Elizondo por desorientar al lector, en un juego en el que se incorpora lo marginal del texto y en donde se experimenta más con la función y complicidad del lector. En esa segunda etapa del estudio, interpretar el “relato” de Salvador Elizondo no será ya una operación sobre el texto, sino un acto del mismo texto, de sus motivos, de sus figuras. “El texto se va construyendo de su propia lectura reiterada” (HS 237). Es por eso que conviene entender aquí “interpretación” como una interpretación objetiva y no una

interpretación de origen subjetivo⁷. Desde luego que el reparo que surge en seguida es el de si hay en verdad interpretaciones objetivas, no es aquí el lugar para discutir eso (tema en sí mismo de otra tesis) pero hay que entender aquí objetivo como ese dejar hablar al texto; si el texto, la novela, es el objeto, objetivo puede ser entendido hasta cierto punto como textual.

A partir de aquí quitaré las comillas al concepto de “relato”, y hablaré de relato en el entendido de que el lector sabe que me refiero a la noción amplia de relato, que aquí, mediante los dos enfoques mencionados, me parece pertinente y que se vincula tanto a la estructura de la narración como a la problemática de la historicidad, la historicidad intrínseca de la función narrativa.

2.3 En busca de lo estructural

En un texto que está incluido en *Camera lucida* y se titula “En defensa de lo desprestigiado”, Elizondo, a propósito de una relectura de *An Outcast of the Islands*, describe dos tipos de lectura realizada por él. La primera lectura, que es la que él emprendió 25 años atrás, está despojada de toda “malicia profesional de escritor” (583) y está dirigida a identificar, como él mismo dice, la profundidad de las pasiones, la vehemencia de los sentimientos, las formas de vida y los parajes exóticos; precisamente a este tipo de lectura lo que le interesa es el *tema*⁸. Sin embargo 25 años después Elizondo comenta otra forma de leer, una segunda lectura que pone interés en los procedimientos técnicos y en “las argucias y las convenciones literarias con que el autor desarrolla la trama del argumento y mueve a los personajes en un medio palafítico

⁷ Para explicar esto, Ricoeur se remonta a Aristóteles y recuerda la distinción entre los términos *hermeneía* y *hermeneutikè téchne*, es decir entre la propia actividad del lenguaje y la actividad del adivino. Ver: (Ricoeur 79-80).

⁸ O también lo que en la clasificación de Todorov corresponde al nivel de la *historia*, retomando la distinción de los formalistas rusos.

inusitado” (583). En esa segunda lectura Elizondo reconoce que su interés ya no estaba en la revelación de determinada temática sino en la *forma*⁹ con que el autor, mediante la escritura, comunicaba esa temática. Al realizar una lectura como la segunda se pierde, al decir de Elizondo, cierto goce en la lectura, pero se gana en cambio un afortunado incremento en atención y profundidad crítica. Así pues, para el escritor mexicano hay dos aproximaciones a un texto: una que estaría marcada por el hedonismo y otra que estaría marcada por la curiosidad. El estudio que aquí se emprende está estrictamente vinculado a esa segunda aproximación, a ese tipo de lectura que escudriña la *forma*. Precisamente esa atención por la forma implica un acercamiento estrictamente textual, es decir, una lectura que en su atención concede una importancia radical al texto mismo y no a consideraciones que están fuera de la estructura misma del texto. Pierre Michaëlis, quien ha hecho un estudio estructural de *Farabeuf*, coincide en este enfoque y apunta que un estudio de la obra de Elizondo debería estar interesado, en primer término, en la actividad de la escritura, “tal como se inscribe específicamente a partir de las palabras y de su estructuración en el espacio de la novela” (Michaëlis 64).

Michaëlis primero procede a aislar los grandes elementos estructurales en torno a los cuales y a través de los cuales el texto se escribe. Estos elementos pueden proporcionar sólo una “seguridad racional momentánea”, contienen en sí mismos su negación y cambian constantemente sus signos, por ejemplo tal es el caso de la fotografía del supliciado chino en el análisis que realiza Michaëlis en la novela de *Farabeuf*. Un rasgo que encuentra Michaëlis en dicha novela lo podemos encontrar también en *El Hipogeo Secreto*, rasgo que se caracteriza por una doble actividad, tanto creadora como crítica: “La actividad creadora se duplica en una actividad crítica y el

⁹ Lo que en Todorov está en el nivel del *discurso*.

producto de ese trabajo dialéctico producirá la obra abierta y plural, ficción distanciada de las fuerzas mismas que la nutren” (65). Y es que el movimiento de la estructuración de *Farabeuf* coincide con el de *El Hipogeo Secreto*, el movimiento de la duda; por eso Michaëlis se pregunta “¿Qué decir de un texto que al mismo tiempo que se desarrolla vuelve sobre lo que motivó su desarrollo; que en el mismo momento que inaugura una posibilidad pone en duda esa posibilidad?” (66). De ahí que en el siguiente capítulo de este trabajo me proponga explicar cómo y por qué, la novela tiene una estructuración textual que repite siempre el carácter dubitativo (de incertidumbre).

En el capítulo 4 analizo las figuras que *El HS* pone en juego. En ese capítulo explico qué se entiende por figura en este contexto. “Si en la literatura lo verosímil es la máscara que disfraza las leyes del texto, los escritos de Elizondo revelan siempre una tendencia a desenmascarar estas leyes o convenciones” (Curley 1986 49), sin embargo es tarea del estudioso revelar ya no las leyes o las convenciones sino la forma precisa mediante la cual Elizondo lleva a cabo ese desenmascaramiento. Precisamente el cuarto capítulo está destinado no sólo a identificar las figuras mediante las cuales se construye la novela sino además a encontrar las relaciones que hay entre dichas figuras, así como a identificar la estructuración que dichas relaciones pongan de manifiesto. Dicha estructuración, generada mediante la constelación de figuras, será explicada en el capítulo cinco.

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 Unamuno¹. 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

¹ 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 novela². “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.

² 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”³ (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”

³ 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”⁴ 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.

⁴ 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.

Capítulo 4

Figuras

Resulta interesante aplicar los planteamientos respecto a los motivos de Boris Tomasevskij a la novela de Elizondo. Para Tomasevskij (40-48) los motivos son lo que para Propp eran las funciones. Los motivos de una obra pueden ser entendidos como temas de una parte indivisible de la obra. En ese caso, cada frase contendría su motivo y a su vez, la asociación de los distintos motivos formaría nexos temáticos. Los motivos pueden ser, según Tomasevskij, *ligados* o *libres*. Los motivos indispensables, aquellos que no se pueden eliminar sin dañar la cohesión del relato son los motivos *ligados*; en cambio los motivos que se pueden eliminar, aquellos que son o pueden ser retirados sin afectar la integridad causal-temporal del relato, se llaman motivos *libres*. Pues bien, *El HS* es una novela que está escrita de tal forma que el lector se ve forzado a ir reemplazando la clasificación de los motivos constantemente. Lo que en apariencia es un motivo *ligado* es en realidad un motivo *libre*, pero luego descubrimos que ese motivo *libre* es vuelto a poner en un relieve privilegiado de tal suerte que nos hace pensar que es nuevamente un motivo *ligado*. Analizando la novela, podemos darnos cuenta de que en realidad está armada con puros motivos libres y que son precisamente esas digresiones las que desempeñan una función dominante que determina la estructura de la novela. Estamos pues ante una textura saturada de significantes sin significado, o de significados rápidamente cambiantes. Otra distinción de motivos que hace el propio Tomasevskij nos puede ayudar a comprender mejor lo anterior. Para este teórico hay motivos *estáticos* y *dinámicos*, y aunque generalmente los llamados motivos *libres* suelen ser *estáticos*, no es una ley; en tanto que los motivos *dinámicos* son aquellos que fungen como motores de la fábula o de la historia, y que han sido tradicionalmente los más importantes. Los motivos *estáticos* son las típicas descripciones de la naturaleza, de

un lugar, de una situación, de los personajes, de su carácter, etc. Precisamente esta última clase de motivos *estáticos* es de la que está plagada la novela de Elizondo. Por eso, como veremos más adelante, la idea de fijación o fijeza, es un tema clave en la obra de Elizondo; fijación que nunca podrá conseguirse porque los propios motivos son como los ejes iniciales en torno a los cuales se desarrolla la novela: motivos y ejes que “sólo tienen ya una presencia difusa en estas páginas, si es que no han proliferado hasta convertirse en accesorios secundarios de las nuevas tramas que a cada momento se perfilan como nuevas posibilidades” (HS 289).

Los motivos han servido para encontrar las figuras a partir de las cuales la obra se articula. Aquí el término figura conviene entenderlo como figura de pensamiento. Henrich Lausberg en el segundo tomo de su *Manual de retórica literaria* apunta que en cuanto *ornatus* las figuras representan una modificación frente al discurso sin ornato; “el discurso sin ornato se compara a la posición de reposo (inexpresiva) del cuerpo (de un hombre, por ejemplo, de un actor, de un orador) o de una estatua arcaica, mientras que la *figura (schema)* representa la posición corporal del hombre que se aparta de la postura de reposo; la posición del cuerpo en movimiento es una manifestación de vida y expresa afectos” (94). En ese sentido, las figuras retóricas en tanto que son movimiento o en tanto expresan un movimiento, son también manifestación de vida y expresan también afectos. El concepto de figura para ser comprendido como lo uso en esta tesis no debe ser asimilado al concepto general y muy amplio de figura retórica que afecta estrictamente a la esfera gramatical. Sino que debe ser entendido como aquel concepto más específico de figura de pensamiento (*schemata*) que se refiere a un embellecimiento de los modos expresivos conceptuales, y que va más allá de toda concretización elocutiva. Frente a las *figurae elocutionis* que afectan al lenguaje concreto, existen las

figurae sententiae que son esencialmente independientes de la concreción elocutiva. Cuando aquí menciono el concepto figura me refiero precisamente a este tipo de *figurae sententiae* que hace referencia a un contenido conceptual y no a una formulación lingüística. Las figuras pues, como medios de expresión del *pathos* y del *ethos*, así como de la *delectatio*. Lausberg desde luego, sigue a Quintiliano quien distingue el *ethos* y el *pathos*: “El primero requiere un modo de decir blando, sereno, amable, el segundo se mueve por la ira, el odio, el miedo, la envidia” (Bobes 165). Cuando un motivo era repetitivo en la novela, procedí a condensarlo en una determinada figura, que opera como ese significante de significado cambiante e inestable que sin embargo produce sentido. En el artículo que Pierre Michaëlis dedica a *Farabeuf*, se procede metodológicamente de tal suerte que después de identificar los elementos estructurales del relato, se identifica una serie de figuras que forman parte de una semántica o de una simbólica, en la estructuración del texto. El término “figura” lo usa Michaëlis para señalar la interacción entre la progresión del texto y los elementos de esa progresión. En *Farabeuf*, él encuentra tres figuras: la línea de demarcación, el espejo, y el simulacro. Después de haber identificado los motivos, pretendo encontrar también las figuras de *El Hipogeo Secreto* tal y como Michaëlis procedió en *Farabeuf*. Esas figuras deberán ser “los generales del texto, las bisagras de la estructuración, el fundamento y la metáfora a la vez de los elementos estructurales que establece la ficción” (Michaëlis 67). Las figuras son en ese sentido los núcleos temáticos que componen la obra, pero al mismo tiempo son el símbolo de la novela entera; por eso son figuras sólo aquellos núcleos que permitirían una aproximación a toda la obra por sí mismos, por ejemplo la figura de la efímera en el ámbar es al mismo tiempo un tema que se repite en la novela y un símbolo que permite entender toda la novela como una textura que aprisiona un recuerdo, como el insecto en el ámbar. Las figuras que forman la novela son las siguientes:

a) Conversación mítica, b) Recuerdo-Olvido (danza de la flor de fuego), c) Fijación (Efímera en el ámbar-fotografía), d) Escritor- escrito y, e) Sueño.

4.1 A) Conversación mítica

En la novela hay una escena, una imagen, que se repite en todo el texto. Se trata de una conversación entre dos hombres que se encuentran a la sombra de un árbol. En la edición consultada (HS) esta imagen aparece en las páginas 225, 245, 248, 251, 256, 269-70, 272, 277, 279-80, 298, 304, 308 y 309. “Son dos hombres que intercambian relatos acerca de aventuras ficticias, para matar el tiempo mientras llegan los perseguidores que habrán de dar cuenta de ellos” (248). Esta conversación originalmente se establece entre el narrador y el personaje “X”, quien se dedica a contar las novelitas que él escribe. Incluso se da a entender que el curso de la acción principal es narrado por uno de esos dos amigos que conversan a la sombra de un gran árbol; idea nada desechable si se toma en cuenta que los títulos de las novelas que “X” escribe son temas que van ordenando la progresión de la novela. En ese sentido la novela podría ser una historia contada por un solo personaje. Sin embargo hay indicios para pensar que no es así, pues se plantea también la posibilidad de que un tercer personaje está escribiendo a su vez esa escena de los dos hombres en el árbol. Uno de los miembros del Urkreis dice: “El juego se volvió muy peligroso desde que alguien, el que nos escribe, sin duda, se percató de que era preciso tener en cuenta lo que esos dos hombres que se reúnen debajo de la copa de un árbol enorme van diciendo de nosotros” (269-70). Ese juego es precisamente la elaboración de *El Hipogeo Secreto*, y en la medida en que la historia va avanzando, dicha conversación va adquiriendo cada vez más una consistencia onírica, como salida de un ámbito mítico. “En Salvador Elizondo el estilo procura acceso a la imaginación (literaria) de escenarios donde acciones inconclusas o repetidas componen

un instante de la conciencia, un signo complejo que cifra el universo” (Villegas 228). La conversación en el árbol es el signo que Elizondo escoge para remitirse al origen de lo que acontece en la novela, un ámbito metafísico, un ámbito remoto que es como una fuente de realidades siempre cuestionables. Esa lejanía mítica se da a entender en la novela cuando se dice que dicha conversación, al igual que una grabación que también se menciona dentro de la novela, se llevó a cabo hace cincuenta mil años. Aquí el número cincuenta mil es sólo una cifra que indica un tiempo otro, perdido en la noche de los tiempos; nuevamente aparecerá esa cifra cuando se describa la escena en donde el libro rojo (que es *El Hipogeo Secreto*) cae de las manos del personaje femenino, “cincuenta mil páginas más delante de donde estaba leyendo o cincuenta mil páginas antes de donde había interrumpido su lectura” (HS 279). El origen mítico que representa el árbol es también de algún modo, el origen textual de los personajes: “Eres tan sólo una palabra dicha a la sombra de un árbol” (279), “tú y yo estamos inscritos como vagos garabatos, voces bajo un árbol frondoso en mitad de la llanura” (280). Pero también esa conversación es el habla siempre inconclusa, siempre recomenzada, que va gestando ideas, personajes y situaciones. Es el habla del escritor (esa habla siempre recomenzada de la que hablaba Blanchot en *El diálogo Inconcluso*), es la metáfora de un dialogismo inherente a todo discurso. También mediante esta imagen Elizondo logra introducir en su novela la imagen de un diálogo filosófico, representado por dos hombres que bien podrían pertenecer a una secta presocrática, pues en la novela hay referencias que permiten pensar esto. En *El Hipogeo Secreto* hay una alusión a los estoicos, se alude a la filosofía estoica cada vez que se menciona no sólo la charla debajo del árbol sino también la que se lleva a cabo debajo de un viejo portal. Cuando en la reunión del Urkreis habla el personaje X, parece como si “germinaran las formas de un pórtico antiguo” (HS 259) y un poco más adelante se dice que X estaba sentado como “se

sentaban los filósofos de la antigüedad en la Stoa o en los peristilos de los templos”; hay que recordar que los pensadores de la *Stoa* (palabra que en griego quiere decir puerta), eran hombres que se juntaban a platicar al lado de una puerta, de un pórtico. El gusto por las paradojas de los presocráticos es compartido por Elizondo. En el siguiente capítulo, cuando se analice la estructura de la novela, veremos cómo la obra toma precisamente una forma paradójica. He aquí la explicación de esta figura “una paradoja óptica que sólo puede ser dirimida satisfactoriamente volviendo al ámbito de una realidad sensible” (248). La pregunta que inmediatamente sale al paso es: ¿La conversación es una paradoja?, y para contestar esa pregunta recordemos el epígrafe que Blanchot coloca en *El diálogo inconcluso*, y que toma de Nietzsche: “¿Por qué dos? ¿Por qué dos hablas para decir una misma cosa? - ¿Por qué aquel que la dice, siempre es el otro”. La paradoja de la conversación es la que existe en la simultaneidad de lo uno y lo dual, el Ser de Parménides y la dialéctica, que en la novela se da bajo la relación paradójica entre el Pantokrator y los hombres que hacen versos acompañados (conversan). Con lo anterior vemos la proximidad de Elizondo a los ensayos filosóficos. Conviene tener en cuenta que en la medida en que la paradoja representada con la conversación debajo del árbol es de índole ontológico, habrá repercusiones en la forma de entender la literatura y de forma más abstracta, la escritura. Si en efecto, como sostiene Blanchot, la palabra siempre se da como inconclusa (Blanchot 40), entonces la narrativa de Elizondo puede ser entendida como esa “cosa” dicha siempre a medias, como un rumor o como un habla siempre fragmentada. Por eso la figura de esta charla debajo del árbol nunca explica los acontecimientos, sino que los complica, los convierte en fragmentos a su vez, de esa conversación. La paradoja de la cual son presa los hombres que conversan en el árbol es también la de la narrativa. Esta conversación está suspendida, como una efímera dentro del ámbar (ver la figura del inciso C), fijada en

una realidad que crea vasos comunicantes con las otras realidades (la del sueño, la de la escritura) pero que no está inscrita en un tiempo que le permita evolucionar, moverse, desarrollarse como una conversación normal. Podríamos decir que esa conversación, como toda la novela, tiene el rasgo de lo gerundial, de lo que siempre está ya aconteciendo.

4.2 B) Recuerdo-Olvido (La danza de la flor de fuego)

Desde la novela *Farabeuf* existe en Elizondo una obsesión por la imagen ritual emparentada con el erotismo y la tortura. En *El Hipogeo Secreto* hay también una ceremonia similar, incluso hay referencias algo veladas a la primer novela de Elizondo *Farabeuf*; dicha intertextualidad hace que la novela aquí estudiada pueda ser entendida como una muy larga metáfora de la primera, algo que ya mencioné en la introducción de este trabajo. Ese ritual que tiene que ver con el sufrimiento de un supliciado, un cristo femenino, que en *El Hipogeo Secreto* es representado por el personaje de Mía o la Perra, es la proyección que Elizondo realiza en el cuerpo de algo que en realidad concierne a la memoria; y aunque es evidente que la memoria es cuerpo, la corporeidad violentada que Elizondo plasma en sus novelas, hace que dicha memoria, la actividad de la memoria, sea materializada con una fuerza mucho mayor. Para explicar mejor lo anterior conviene rápidamente explicar algunas ideas que Elizondo adoptó a partir de sus lecturas de Merleau Ponty y de George Bataille. Hace un momento dije que era evidente que la memoria es cuerpo, y lo hice partiendo del principio que si mediante la memoria captamos el universo, es porque ese universo se nos entrega (en el sentido de dación fenoménica) en tanto cuerpo. “Fuera del cuerpo no podemos referir nuestras sensaciones a nada, y como dice Merleau Ponty, en la *Phénoménologie de la perception*, el cuerpo es la referencia del Universo” (Cuaderno 358) Precisamente es en

Joyce en donde Elizondo encontrará un ejemplo de este planteamiento de Ponty: “*Ulysses* es ante todo una descripción. Éste es el sentido fundamental de la obra. La descripción del hombre en tanto que *cuerpo-sujeto-de-la-percepción*”(Teoría 138). Pero cuando a esta idea se suma la postura de Bataille respecto al erotismo, entonces Elizondo desemboca en una concepción del cuerpo que totaliza la percepción (del tiempo y el espacio) en una actividad corporal que se vincula más con el éxtasis, y que es precisamente la experiencia a la que será sometido el personaje femenino de *El Hipogeo Secreto*: “El orgasmo es la medida de nuestras limitaciones temporales. Nada expresa tan rigurosamente el carácter efímero de las sensaciones y de la vida corporal”(Cuaderno 451) Cuando hay que dar cuenta del erotismo, Bataille no va ya a remitirse a la infancia, o a un origen (como lo haría Freud) sino que irá en dirección contraria: “es decir, en dirección de ese término que involucra un sentido místico en el proceso de la existencia: la muerte (...)” (Teoría 60), y en esa remitencia que hace Bataille del erotismo hacia la muerte, Elizondo encuentra el *Thelos*, la dirección, del erotismo, su finalidad. Muerte y erotismo reunidos en el éxtasis que experimenta o sufre un cuerpo. “Es por ello que la violencia como noción permite postular, también, al cuerpo como sujeto del mundo. Un cuerpo supliciado o violentado es un signo muy específico, inequívoco, de un testimonio que sólo es formulable en los términos de ese mismo cuerpo” (Cuaderno 393). Aquel universo que recibe la memoria, y que podrá ser olvidado o recordado, en una dinámica dialéctica, es un universo ante todo corporeizado, es decir, filtrado por el cuerpo a la memoria. Sólo se recuerda o se olvida, en tanto cuerpo. Sin embargo lo que aquí interesa no es tanto la escena ritual, con todos sus decorados cuasireligiosos, sino lo que interesa es la relación que dicho acontecimiento tiene con dos operaciones corporales-mentales, claves en el desarrollo de la novela, la de olvidar y la del recordar.

El ritual o la ceremonia erótico-tortuosa a la que será sometida Mía, La Perra, es llamado “la danza de La Flor de Fuego”. Dicha danza es mencionada en la novela en las páginas 211, 218, 221, 260, 268, 270, 276, 280, 283 y 291. Este suceso es descrito como una crucifixión “-Perra, quieren crucificarte” y como disciplina para ejercitar el olvido, disciplina que será llevada a cabo por los miembros del Urkreis, y que se dirige al olvido del nombre (y por consiguiente de la identidad, como ya expliqué en el capítulo anterior). Pero también nosotros en tanto lectores, estamos siendo (así en gerundio) sometidos a dicha disciplina pues se nos pide que olvidemos tres veces seguidas las palabras escritas en la novela. La representación teatral a la que se enfrentan los personajes en el final de la novela es descrita precisamente como un ejercicio de olvido llamado “la danza de La Flor de Fuego”, pero precisamente el olvido como estructura necesaria para el recuerdo. Sólo recordamos lo que hemos olvidado. Un recurso es el de la imposibilidad a la que se enfrentan los personajes, incluido el narrador, de recordar el pasado. Al no existir pasado, no hay un origen (ni un final) sino siempre un recordar y olvidar, verbos infinitivos que se imponen de forma tortuosa en la obra de Elizondo. “La evocación, como retorno a los orígenes siempre es incompleta, deficiente. Es un acto inscrito dentro de la temporalidad, y es esto lo que la convierte en una hipótesis – *a posteriori* – acerca de nuestros orígenes” (Cuaderno 357). Por eso ante el fracaso de la operación propia del “evocar”, Elizondo plantea otra operación, la del “invocar”. Mientras la evocación es una operación lógica (porque aún está dentro de los límites de la cadena causa-efecto), operación que no se puede llevar a cabo nunca en sus relatos; la invocación es una operación que tiene un carácter mágico. Se invocan siempre los nombres, ahí en donde los sentidos han desaparecido. Elizondo no nos propone, en tanto lectores, que evoquemos un pasado original de los personajes, o una cadena de

acontecimientos que nos permita generar una linealidad de causa y efecto, respecto a la historia contada. Lo que el autor propone es por el contrario un ejercicio de invocación, que sólo nos permita traer a la mente imágenes congeladas, signos de algo que aún estamos por descubrir. Las figuras que en este capítulo estoy analizando son en ese sentido puntos específicos en la textura de la novela que más que recordar para producir sentido, hay que olvidar, dejándolos en una espera momentánea. Su invocación repetitiva, casi mágica, como los mitemas de Lévi-Strauss, es lo que permitirá la producción de sentido. Algunos teóricos podrían poner en tela de juicio lo anterior, pues se están aplicando criterios extratextuales para definir la estructura del texto, pero de hecho la producción de sentido que se da a partir de un texto siempre echa mano de lo extratextual.

Sólo mediante el acto mismo del recordar y olvidar que se da en el relato, se produce aquello que cabe recordar. Pero este ejercicio que se da al interior de la narrativa no es sencillo, diríamos incluso que es tortuoso y que opera tanto bajo la forma del recordar o del recuerdo, como del olvidar o del olvido. “La identidad narrativa muestra la necesidad de cultivar el olvido activo, liberador, que sería la contrapartida y el complemento del trabajo del recuerdo. Ricoeur llega a hablar del perdón como contrario al olvido evasivo” (Gabilondo y Aranzueque 27) Porque precisamente el recordar, el reinterpretar en el sentido más heideggeriano que Ricoeur da a este término, hace que ese olvido no pueda estar clausurado, sino que da siempre una apertura a aquello que es imperdonable, aquello que como una herida será siempre reinterpretado, narrado, desde una infinitud que no es la del transcurrir ilimitado pero tampoco la de la fijeza. Lo imperdonable se recordará como aquello que siempre está “siendo” en el acto mismo de ser recordado, pero que jamás cobra una consistencia ni

una solidez real de presencia, en una suerte de indeterminación del ser que le confiere a toda la novela una estructuración que es la de la duda, como ya dije en el capítulo anterior. A propósito de la raíz RE, Elizondo escribe: “sirve para denotar la realidad esencial pura de lo que es ente, de lo que está siendo en un mundo en que el tiempo de todos los verbos discurre eterna y ubicuamente en un gerundio estático” (Cuaderno 403). Tiempo verbal ineludible ahí en donde el recordar produce algo que es al mismo tiempo objeto de mi perdón, de mi olvido activo. “La danza de la Flor de Fuego” es la operación que como lectores se nos impone y que siempre estamos haciendo. El personaje X describe la ceremonia como “Un juego que consiste en descifrar las reglas de un juego que ya hemos venido jugando. Un juego que todavía no está inventado aunque hay quienes ya han perdido la partida” (HS 270) El sufrimiento de Mía, de La Perra, es la metáfora del sufrimiento del lector de *El Hipogeo Secreto*. La tarea ya no sólo del narrador sino la de Salvador Elizondo, como autor real de la novela, es la misma que tiene el personaje de El Imaginado, que convoca a los demás personajes a un rito terminal. Simultáneamente eso producido por mi recuerdo está siendo ya olvidado, esto hace que sea apresado irremediablemente en un espacio paradójico entre el recuerdo y el olvido. La textura de la novela, la narrativa, se da en ese mismo espacio. El movimiento de la lectura es el movimiento mental que para recordar siempre tiene que estar olvidando. El grito de el Sabelotodo durante el ejercicio de La Flor de Fuego es: “¡Pasen a ver la Mente Que De Pronto Se Pone En Movimiento ...!”.

4.3 C) Efímera en el ámbar

La figura anterior del recuerdo enlaza con la obsesión elizondiana por la fijación; cuando se dice que el personaje femenino interrumpe la lectura de *El Hipogeo Secreto* en el momento en el que “un recuerdo imborrable había cristalizado en su

mente”, se está aludiendo a esa otra figura que aparece recurrentemente en la novela, la del vuelo de la efímera, y que no es otra cosa que el deseo de congelar, cristalizar, inmovilizar algo. La figura es la del insecto que suspende su vuelo en una cristalización que lo inmoviliza eternamente dentro del ámbar. Una fijación que es también, en cierta forma, la de la fotografía. Esta idea elizondiana no aparece por primera vez en *El Hipogeo Secreto*, pues ya desde *Farabeuf* hay una reflexión en torno a la idea de fijación sobre todo por la fotografía (hay que recordar que la novela está animada por la fotografía de un supliciado chino que Bataille había publicado en su libro *Les larmes d'Éros*). La idea obsesiva de la crucifixión, que existe en ambas novelas, también tiene que ver con esa suerte de suspensión temporal, con esa idea de fijar algo en la eternidad; en ese sentido el cristo es como el insecto en el ámbar. Elizondo dice: “Es evidente que en mi repertorio de símbolos el mago chino, la transformista formidable y el dizque Cristo se disputan el triunfo de una simbiosis intelectual inextricable o un ideograma irreductible.” (Elizondo 1985 8). Y es que la ceremonia a la que es sometida la mujer de *El Hipogeo Secreto*, llamada “La danza de La Flor de Fuego” es muy similar simbólicamente a la que experimenta la mujer de *Farabeuf*; ambas son un dizque cristo que debe ser clavado en una cruz que les impida el devenir; ambas son sometidas a un ritual que intenta someterlas o apresarlas en un instante, el del orgasmo o el de la muerte, porque la fijación al final de cuentas es la obsesión que Elizondo siente por la instantaneidad. En la edición consultada (HS) la figura de la efímera aparece en las páginas 216-17, 225, 244, 279, 294 y 299. Desde la primera parte de la novela encontramos el deseo de fijación en la voz del personaje femenino: “No me rompas; contenme. Fíjame aquí para que el mundo tenga una eternidad y no una historia. No me cuenten ningún cuento, porque los cuentos siempre tienen un final en el que los personajes se disuelven como el cuerpo en la carroña”; y un poco más adelante:

“Fotografíame junto a ese pórtico”. La figura del insecto en el ámbar enlaza con la figura que se analizó en el inciso anterior, pues la efímera representa de alguna manera, un recuerdo. El olvido es, desde esa perspectiva, una liberación, “al fundir el ámbar la efímera quedará liberada y volará otra vez”. Pero si el ámbar que retiene al insecto es para Elizondo la memoria, también es, en ese sentido, la propia escritura. Las palabras que componen la narrativa de la novela son el espacio en donde se fijan, mediante la escritura, aquellas imágenes a partir de las cuales los personajes estarán insertos en los acontecimientos¹. La confianza o la desconfianza que se tiene en la memoria, es la que debe existir, según Elizondo, hacia la escritura; de ahí que se nos invite a olvidar tres veces seguidas las palabras contenidas en este libro. El paralelismo entre escritura y espacio de fijación lo encontramos en el siguiente fragmento: “El ser real ¿dónde se esconde? Quizá detrás de estas palabras, como la mosca se oculta visiblemente en la translucidez del ámbar” (HS 244) Incluso cuando el personaje femenino grita mientras está leyendo un libro, ese grito queda fijo como la efímera contenida en el ámbar.

Ya había hablado, en la introducción, de cierta tendencia que hay en la literatura de Elizondo a involucrar técnicas narrativas que no son propiamente literarias. La pasión por el cine y la fotografía que siente el autor tendrá una fuerte influencia en dos modos particulares de entender el ejercicio narrativo: bien como un mostrar la escena o bien como un asistir a la escena. La primera tiene que ver con un ejercicio fotográfico y consiste en mirar un acontecimiento en el lapso de tiempo que “dura la obturación de un objetivo fotográfico”, es decir, la captura de la efímera en el ámbar; tal es el caso de la escena en donde el personaje femenino está de espaldas en un diván a las 6:23 de la tarde. Esa y otras referencias a documentos gráficos bidimensionales dan cuenta de este

¹ Entendiendo la textura de la novela como un espacio en donde se inscriben los acontecimientos. Como la arena en donde se dejan las huellas.

modo narrativo: una fotografía de La Perra descrita con detalle (HS 217), un dibujo que el personaje femenino hace durante una noche de insomnio y que también es descrito (HS 252-253). La escena que mencioné al principio, con ella en un diván, reúne a su vez las otras representaciones estáticas, y siempre es referida como una imagen sin tiempo que está inmovilizada en un instante; esta escena aparecerá también varias veces en la novela como una variación de la figura de la efímera, haciendo referencia a su vez a una tercera imagen fija, la de una pintura de Juan Bautista Chardin. Esta escena transcurre a las 6:23 de la tarde en una casa de la ciudad de Polt y es descrita así: “un cuerpo de mujer, imaginado de espaldas, cerca de la ventana por la que penetra un haz de luz que todos los 13 de octubre, a cierta hora del día, da de lleno en un cuadro que pende del muro opuesto” (HS 240). Pues bien, esta imagen de imágenes, esta detención que es un instante, es el momento efímero de la mujer, es la efímera hecha personaje femenino y es a su vez una de las formas de elaborar el discurso que hay en la novela.

La segunda forma de entender el ejercicio narrativo tiene que ver con una operación cinematográfica, de movimiento, de sucesión de imágenes que dan la ilusión de dinamismo. Esta segunda forma de narrar se vincula con el interés que Elizondo manifiesta por el principio que anima desde hace más de tres mil años la construcción o sintaxis de los signos de la escritura china, que relaciona con el montaje de Eisenstein (Teoría 188), que grosso modo se resume como la exposición de dos imágenes con un tercer resultante que sería el movimiento, Imagen A+ Imagen B= C. Precisamente esta técnica narrativa es bautizada por Elizondo cuando escribe a propósito de Ezra Pound, quien según él clama por una “prose kinema” (Teoría 196).

El manejo narrativo que hace Elizondo en las escenas de la novela, tanto en el modo fotográfico como en el cinematográfico, está estrechamente relacionado con un tipo de narración (entiéndase con una forma precisa de narrar) cuyo rasgo coincide con el énfasis que hace la novela moderna en la escena. Conviene esclarecer estos dos modos de narrar (que aquí he denominado con términos ajenos a la narratología) y recordar la distinción que hace Norman Friedman entre el decir y el mostrar; o para ser más precisos, entre resumen narrativo y escena inmediata. Elizondo emplea en *El Hipogeo Secreto*, como ya he dicho, ambas formas de la narración, produciendo un efecto particular. Así, habrá momentos en la novela en los que un narrador refiere la historia. Esta forma de narrar para Friedman tiene la propensión natural de resumir, es decir no puede sino resumir. La otra forma sería aquella en donde la historia “se narra a sí misma” y cuya propensión natural sería la de mostrar los acontecimientos paso por paso. Siguiendo a Friedman, “*decir* se corresponde con el resumen subjetivo, y *mostrar*, en cambio, se corresponde con el detalle objetivo” (78-88). Así, Salvador Elizondo utilizará el *decir* para alejarse retrospectivamente de la acción en curso; en tanto que utilizará el *mostrar* para sugerir que se está asistiendo a dicha acción. Por ejemplo, consideremos el siguiente pasaje:

Hace entonces sonambularmente un gesto que recuerda remota, pero incontestablemente, el acto de escribir. Termina señalándolo a él con el índice extendido. Este gesto encierra un significado ulterior. Todos parecen conocer ese significado. Saben, sin duda, que alude a su posible condición de personajes que están siendo escritos por otro; por un desconocido, o por ese otro personaje de *El Hipogeo Secreto* que a veces, allí, se llama El Imaginado.

-¿Quién es El Imaginado?- pregunta Mía con los ojos.

Esa pregunta, además del enigma que evidentemente encierra, contiene, en una medida que sólo fluctúa en la nitidez de nuestra memoria, la entonación emocional que tienen ciertos paisajes nocturnos. (...) (HS 262)

Este fragmento de la novela aparece inmediatamente después de un diálogo entre dos hombres, probablemente entre dos miembros del Urkreis. El narrador nos habla de los movimientos de uno de esos hombres, y en ese narrar hay una lejanía respecto a ese diálogo, hay un distanciamiento de ese acontecimiento preciso en el que dos hombres y una mujer dialogan o dialogaron: en ese sentido la narración tiene necesariamente el efecto de contar algo ya pasado (algo aplicable a toda narración). En cuanto la narración se interrumpe con la voz de Mía, con esa pregunta que profiere este personaje femenino, parece como si nos acercáramos en una suerte de *close up* hacia esa escena en donde los miembros del Urkreis dialogan y en donde el personaje de Mía está presente; surge así el efecto de estar ahí, durante el preciso momento en el que acontece esa charla. Sin embargo, este acercamiento es muy breve y nuevamente la narración recurre al *decir* en un alejamiento que tiene algo de análisis retrospectivo, de acotación subjetiva y marginal a la acción misma, y que al ser una subjetivización tiene el efecto de una progresión comprimida, de un resumen del acontecimiento. Este juego de distancia respecto a los acontecimientos es frecuente en toda la novela y genera un vaivén en el punto de vista. Ese vaivén, que Friedman llama infinita flexibilidad, contribuirá a la confusión general respecto de la trama. Este vaivén entre el fijar y el contar en movimiento, entre el modo fotográfico y el modo cinematográfico² de la narración, es el

² En su afán de identificar y distinguir las especificidades tanto de la imagen fotográfica como de la cinematográfica, Christian Metz cita la idea de Barthes de que contemplar una fotografía no es apuntar hacia un estar-allí –definición demasiado general, aplicable a toda copia- sino a un haber-estado-allí. En la fotografía se produciría pues la emergencia de unas coordenadas espacio-temporales sui generis, que apuntarían hacia una inmediatez local y hacia una anterioridad temporal, en una conjunción no lógica del *aquí* y del *antes*. “Ello explica la <irrealidad real> de la fotografía. La parte de realidad debe buscarse

recurso técnico mediante el cual Elizondo transmite la paradoja de lo que está sucediendo en la historia y de lo que será o podría ser, la metáfora general de la novela, su sentido.

Explico lo anterior. Dicha paradoja consiste en lo siguiente: los personajes desean de algún modo la condición de la efímera, quieren sustraerse a ese orden temporal que los está arrojando a un destino incierto, por eso quieren “crucificar a la perra”; quieren estar más allá de un devenir en donde se les está escapando tanto el futuro como el pasado. Se dirigen hacia un lugar atemporal, hacia “Una imagen estática del mundo”. Sin embargo hay un abismo entre ese deseo de los personajes y las situaciones en las que se encuentran inmersos. No pueden cumplir ese deseo de fijeza porque existe “un número infinito de ríos heraclíteos de la realidad” (HS 289) y porque los personajes están irremediabilmente contenidos en acontecimientos que devienen y que jamás logran ser fijados mediante la memoria o la escritura. Esta continua contradicción que representa la figura de la efímera, expresada formalmente en la novela con el vaivén entre *mostrar* y *decir*, es para Elizondo la contradicción entre Occidente y Oriente. Comentando el *I Ching* de los chinos, apunta: “y si para Occidente el mundo está constituido por una posibilidad de identidad que expresa una relación lógicamente definible, para la filosofía china el mundo está constituido por un número infinito de correlaciones cambiantes que sólo pueden expresarlo en un instante dado” (Teoría 127). Por eso la identidad se imposibilita en *El Hipogeo Secreto* y genera una estructuración de duda, como ya expliqué en el capítulo 3. Pero al margen de esa puesta entre paréntesis de la identidad, hay en toda esta contradicción una fuente que permite a Elizondo definir la escritura y lo que él entiende por novela. La esencia paradójica de su

en la anterioridad temporal: lo que nos muestra la fotografía fue verdaderamente así, un día, ante el objetivo” (Metz, 33)

obra cobra un interés teórico más allá de la explicación de lo que les sucede a sus “hombres-escritura” dentro de la novela. La contradicción de la efímera es la de un aleteo suspendido, es la de la narración detenida en una escena; es en resumidas cuentas la paradoja que al final nos hace comprender que los acontecimientos que se narran en la novela “son situaciones que expresan la naturaleza de un instante dentro de un amplísimo fluir” (Teoría 132)

4.4 D) Escritor escrito (Pseudo Salvador Elizondo)

Esta figura es el símbolo de lo que hasta este momento he referido como metaficción, garabato o autorreferencialidad. La figura será comprendida mejor si recordamos aquel dibujo de Escher³ en donde una mano dibuja a otra que está dibujando a la primera, y que en el libro de Elizondo aparece en el segundo capítulo bajo la fórmula: “del personaje que en su libro me está escribiendo que yo lo escribo a él” (HS 237). Consiste en introducir en la diégesis un personaje que a su vez es el narrador de la historia, el conocido fenómeno de cajas chinas. En *El Hipogeo Secreto* incluso se introducirá dentro de la propia historia el nombre del autor real, Salvador Elizondo. En la edición citada aquí (HS) dicha figura aparece en las siguientes páginas: 228, 229, 230, 233, 237, 238, 239, 240, 243, 247, 256, 258, 261, 262, 263, 271, 273, 276, 278, 280, 286, 297, 317.

El tema del escritor que a su vez es escrito es un juego técnico y literario que no es novedoso y ejemplos sobran⁴. El propio Elizondo lo sabe: “Tienes un interés

³ Se trata de la litografía “Drawing Hands”, Enero 1948.

⁴ Jorge Luis Borges, quien es un ejemplo de ello, realiza una lista notable en su ensayo titulado “Cuando la ficción vive en la ficción” (1998 56-59). En dicho texto Borges cita desde la pintura de Velázquez de *Las meninas* y la novela *El Quijote* de Cervantes, pasando por *Las mil y una noches* y el famoso tercer acto de la obra de Shakespeare, *Hamlet*; hasta la fábula de Amor y Psiquis que Lucio Apuleyo introdujo

demasiado evidente por arrastrarnos a una partida, que además de ser ya una ocurrencia literaria poco original (...)” (HS 297) Lo interesante en el uso de esta figura, consiste en la relación que guarda con las otras figuras que se analizan en este capítulo. El siguiente inciso, correspondiente a la figura del sueño, recupera y repite de algún modo este tema del contenedor-contenido, pues ahí el sueño incluye a personajes que a su vez están soñando. Ambas figuras aparecen esbozadas ya en la conjetura que el personaje X. realiza en la primera parte de la novela, dicho personaje llega a pensar que el narrador y él son personajes de un mago: el mago entendido como un escritor que los escribe o como un soñador que los sueña. La idea de introducir dentro de la historia un escritor de esa misma historia ayuda técnicamente a ir cambiando el desarrollo de la trama desde la perspectiva del creador (del soñador o del escritor). Ese recurso técnico es en realidad un juego: “la novela es un prodigioso y arduo juego del espíritu y de la escritura, estamos en libertad de ir inventando las reglas conforme vamos jugando” (Cuaderno 354). El juego técnico no consiste solamente en lo que Genette llamaba el nivel metadieético, es decir el nivel de la narración dentro de la narración, sino que, como se verá en el capítulo 5, este artificio formal involucra lo que para Genette es la metalepsis, es decir, una transgresión de niveles narrativos. Ese juego a veces es referido como si fuera un juego de ajedrez: “¿Quién contra quién? El Imaginado contra la Perra. Están jugando a un juego que se llama *El Hipogeo Secreto*” (HS 271) y un poco más adelante, se esclarece respecto a la importancia de la escritura como algo lúdico: “y el juego es la única actividad informante que emana conscientemente de nosotros.” (HS 271). Actividad que en el comienzo de la novela puede atribuirse a dos personajes, pues se maneja la posibilidad de que el narrador que está escribiendo ese libro puede ser o bien X o cualquier otro miembro del Urkreis; después se piensa que la mujer o un tercer

en *El asno de oro* e incluso el escritor argentino recuerda una caja de bizcochos que le producía el mismo efecto por tener en uno de sus costados la imagen de esa misma caja hasta el infinito.

personaje es quien realiza el juego que les confiere existencia escritural a todos; un loco que los lee, una mujer a quien llaman Mía que los lee cerca de una ventana.

El uso de la figura, este sofisticado modo de reflexionar sobre la escritura dentro de la propia escritura, esta forma de utilizar el soporte novelístico para explorar las dimensiones de la novela, lo explicita Elizondo cuando uno de los personajes, miembro del Urkreis, habla sobre las palabras: “lo que de ellas es sólo su cadáver, se destina a fines tangibles, como lo son el de escribir novelas o acechar a los hombres” (HS 263)

Escribir o acechar, esa es la falsa dicotomía que Elizondo coloca en la esencia de sus relatos. Y digo falsa porque el que acecha es el mismo que escribe; no es una dicotomía sino una identidad. Dentro de la trama de *El Hipogeo Secreto* existe una llamada telefónica que se realiza, según dice la novela, con una persona real llamada Salvador Elizondo; se dice que esa persona tiene la fantasía morbosa de concebirse a sí mismo y al mundo como hechos narrados. Pues bien, esa fantasía cobra forma en la figura del contenedor-contenido, que se da en varios niveles o planos. Aquel que está siendo narrado al tiempo que narra. Aquel que acecha y es acechado, se da al menos en 4 niveles, 4 parejas:

- 1.- Los personajes contenidos en las novelas de X y el personaje X
2. Los personajes de *El Hipogeo Secreto* y un narrador
3. Un pseudo Salvador Elizondo y otro supuesto autor de *El Hipogeo Secreto* (llamado en la novela el Imaginado).
4. Salvador Elizondo y un Dios de la literatura (el Pantokrator).

Si nos fijamos bien existe el efecto de crear una aparente asimilación entre el autor real, Salvador Elizondo, y un personaje del mismo nombre. El último término de cada una de estas cuatro parejas se traslada al primer término de cada pareja. Así por ejemplo X, es el segundo término en el número 1 pero es el primer término en el número 2. Lo mismo sucede con los demás casos y si pensamos que un supuesto Dios de la literatura es un personaje tan ficticio como los de de las novelas de X, damos al final con una estructura circular, en donde el segundo término de 4 podría ser el primer término de 1 (Digo podría ser y no simplemente es, porque en esta novela nunca nada “es” en el sentido pleno del verbo, ya dije en el capítulo 3 que todo está en una constante indeterminación.) Las parejas de los niveles 3 y 4 están sugeridas en el siguiente fragmento: “Pero yo, Salvador Elizondo, tal vez también soy un personaje apócrifo del dios de la literatura. Mi personaje, ese pseudo-Salvador Elizondo, que a la vez está escribiendo una novela y viviendo su vida de hombre, se imagina, en un momento, que está siendo escrito por mí” (HS 240)

Esta disparidad o verticalidad en el movimiento narrativo (el salto de 1 a 2, de 3 a 4) da la idea de que existen varios libros (el que se está escribiendo en cada nivel), de tal suerte que suponer un acechador (un escritor) es suponer también un libro: “un libro que en este preciso momento está siendo escrito. Se preguntará el lector de este libro: ¿ese otro libro de qué se trata?”. Y es que la pregunta que se genera en toda la novela, la pregunta a la que nos obliga Elizondo utilizando esta figura del escritor-escrito, ya no es aquella que interroga por la trama, o por el contenido del libro (el espacio de existencia) sino pregunta que interroga por el autor de ese contenido; el responsable, el escritor último de eso que acontece en la novela. La pregunta que circula en la estructura de duda de la novela es la de un ¿quién? y no un ¿qué?: “habíamos sido hasta entonces sino

un pensamiento secreto de alguien, ¿pero de quién?” (HS 278). Pregunta que no se puede dejar de vincular con una pregunta teológica y en última instancia ontológica, y que emana de un horizonte filosófico, representado con la figura de los dos hombres que charlan debajo de un árbol.

Pregunta filosófica que es al mismo tiempo un juego de metaficción: ¿Quién es el verdadero Salvador Elizondo y quién un pseudo-Salvador Elizondo? Y ante esa pregunta, la respuesta sólo puede ser provisional. Las posibles respuestas o salidas a ese “¿quién?” son sólo tentativas que sirven por un lapso corto, casi instantáneo, que cambia constantemente; el espacio relativo y el tiempo relativo hacen que ese autor último sea siempre una casilla vacía: “¿Es que acaso un relator anónimo, el autor secreto e ignorado de *El Hipogeo Secreto*, se hallaba oculto entre las arquitecturas resquebrajadas que irán componiendo el escenario misterioso en el que discurre la trama de esta novela?” (HS 239) Sí, el autor se esconde en la textura de su texto, pero también se disfraza en sus personajes, ora como loco, ora como un escritor precariamente fantasioso, ora como un asesino acaso, que luego escribe su crimen en unas cuartillas manchadas de vino: “¿qué podría hacernos suponer que no somos, nosotros, la materialización del capricho de un loco; un loco que se cree escritor y que dice ser el autor de un libro que se intitula *El Hipogeo Secreto* en el que nosotros, tú y yo, no somos más que una imagen contenida en la página 286?” (HS 286) Ese Salvador Elizondo último, ese calígrafo secreto, ese escritor último al que se llama El Imaginado y que está escribiendo a todos los personajes, tiene una presencia difusa, sólo comprobable por un instante. “El autor y su libro también están siendo escritos y todos, menos el Pantokrator, también están siendo escritos y aunque es un hecho prácticamente indudable que Salvador Elizondo es nuestro autor, su autoridad es, de hecho, también

cuestionable.”(HS 273) Ya en el capítulo anterior he mencionado que la estructura de duda de la novela contribuye a la incertidumbre de las identidades.

El siguiente fragmento sintetiza el uso de la figura del escritor-escrito dentro de la novela y a la vez explicita la instantaneidad de la certeza, de esa fijación analizada en la figura de la efímera en el ámbar, y que hace que el contenido de la trama sea incluso irrelevante: “¿Ve usted hasta dónde nos han llevado nuestros afanes de definir, aunque sea con una claridad transitoria, los límites de una novela en la que el autor habla más de sí mismo que de los personajes que el drama requiere?” (HS 276) Esos límites de la novela parece decirnos Elizondo, son los límites que puede tener un sueño o una idea efímera en la mente de un escritor, un loco o un mago.

4.5 E) Sueño

Ya en el capítulo 3 se hizo notar que las atmósferas de la novela remiten a un ámbito mítico. La figura de los hombres que charlan debajo de un árbol y la cifra simbólica de cincuenta mil años o cincuenta mil páginas, reforzaban ese tono que imita un discurso mítico en la trama. La esfera del sueño también contribuye a dicho efecto: “Vivimos en las ruinas de un sueño” (HS 269) Y es que en efecto las imágenes contenidas en la novela pueden ser consideradas imágenes oníricas que a su vez son producidas por alguien desconocido, alguien que podemos remontar hasta un tiempo remoto, completamente otro, un tiempo mítico: “Una peregrinación que hubiera durado cincuenta mil años hasta llegar a ese reducto en el que quien nos sueña se hubiera despertado para mostrarnos un modelo vicioso del universo, configurado según la descripción contenida en *El Hipogeo Secreto* , que es un libro en el que el universo está contenido y que es la descripción de sí mismo; es decir: una mentira.” (HS 288)

Así es definida esta figura dentro de la novela, como una mentira. Una mentira que es la del sueño, la de la escritura. La idea es común a nosotros gracias a Jorge Luis Borges, quien a su vez cita a un filósofo para explicarla: “Arturo Schopenhauer escribió que los sueños y la vigilia eran hojas de un mismo libro y que leerlas en orden era vivir, y hojearlas, soñar. Cuadros dentro de cuadros, libros que se desdoblán en otros libros, nos ayudan a intuir esa identidad” (1998 59). El modelo vicioso que se menciona en el fragmento de la novela de Elizondo anteriormente citado no es otro que el de la circularidad en apariencia infinita del modelo contenedor-contenido, aquella circularidad paradójica que recuerda el poema de Borges, “Ajedrez”, que dice: “Dios mueve al jugador, y éste, la pieza. ¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza de polvo y tiempo y sueño y agonías?” (1997 25). Circularidad del sueño, que ya se ha mencionado en el inciso anterior a propósito de las cuatro parejas de escritores escritos.

En la novela encontramos referencias a la figura del sueño en las siguientes páginas: 214, 215, 232, 233, 235, 252, 256, 269, 275, 283, 288, 303, 306 y 307. El hecho de que el personaje de la Perra esté soñando por momentos a todos los demás personajes y lo que a éstos les sucede, le confiere a ella una cualidad casi divina, que la hace ser temeraria y al mismo tiempo enigmática para los demás miembros del Urkreis: “¿Quién hubiera podido dar un testimonio definitivo acerca de tu condición oracular y aritmética, si, al cabo de aquel verano, todos sabíamos ya que tú nos estabas soñando a nosotros y nadie, ninguno de los adherentes a nuestra sociedad, te hubiera despertado en mitad de la noche para tomarte en la realización de tu propio sueño de lentísimos coitos, por miedo a la muerte?” (HS 214). Ella es por momentos el acechador buscado que mencioné en la figura anterior.

Ella, Mía o la Perra, se convierte en un personaje especial, dador de existencias oníricas, con un aura metafísico que la desdibuja como un personaje concreto, real en el sentido opuesto al de ideal o idealizado. El propio Elizondo esclarece al respecto: “el personaje femenino de *El Hipogeo Secreto* tiene también un carácter de funcionalidad novelística: sirve de algo, para que se transmita el sueño o el mito. Crear un personaje no quiere decir crear un personaje real” (Glantz 28) Quizá por eso, con razón, los personajes de Elizondo son llamados “hombres-escritura”, porque lejos de ser actuantes, son acciones en sí mismos. El personaje femenino, en ese sentido, más que un acechador es un acechar, es la acción creadora del sueño. De ella depende la acción de los demás personajes, y su sueño es el garante de la existencia de los demás. “Si el tiempo de tu sueño se detuviera” (HS 215), ésa es la pregunta que Elizondo pone en boca de los miembros del Urkreis, y es la pregunta que pone de manifiesto la incertidumbre de los personajes respecto a su propia existencia, y que de alguna manera es la incertidumbre que como lectores sentimos a la hora de querer encontrar significados inamovibles en la textura de la novela. Si el sueño de ese personaje se detuviera, como la efímera en el ámbar, estaríamos más cercanos a encontrar una certeza respecto a lo que acontece en la novela. Esa posibilidad de hallar una forma de entender, de definir finalmente lo que acontece en *El Hipogeo Secreto*, es la misma posibilidad de fijar un instante, aunque sea, en el sueño de la mujer: “Pero ¿quién eres tú, la que sueñas cerca de mí? ¿Qué sueñas? Sueñas como en el borde de un abismo de quietud total” (HS 232). Pero desde luego esa quietud nunca llegará y el devenir novelístico hará que como lectores pongamos más atención en esa operación creativa (la del sueño, la de la escritura) que en lo creado (la historia soñada o escrita). Para Elizondo, “Todo acto de creación es un intento de concretar un sueño. El sueño se

convierte así en método de composición literaria” (Elizondo 1977 167). El proceso mediante el cual se sueña o escribe⁵ algo, se vuelve sobre sí mismo, de tal suerte que se sueña que se sueña; esta relación problemática es la que pone en marcha Elizondo cuando escribe la novela, pues *El Hipogeo Secreto* es un ejercicio en donde el autor escribe que escribe eso que está escribiendo (Es decir Salvador Elizondo, el autor real, inventa un Salvador Elizondo que escribe lo que él también escribe). Soñar que somos sueño, escribir que estamos ya escritos, he ahí las paradojas que tanto retroalimentan los motivos que se encadenan sucesivamente en toda la novela: “Tal vez estás soñando que tú eres uno de los personajes de *El Hipogeo Secreto*, que es la historia, dicen, de un sueño y de un personaje que lo sueña” (HS 233).

Y la única forma de destruir el garabato del contenedor-contenido, de resolver la paradoja, de salir de la metaficcionalidad, es precisamente la de destruir la mentira de la figura del sueño soñado y del escritor escrito; algo improbable, pues esa salida dependería de los propios entes de ficción (algo irrealizable, desde luego) y que no es sino una metáfora del propio círculo vicioso que impera en la metaficción: “Sólo podría librarse de ese sueño soñándome a mí; a mí: Salvador Elizondo, que lo he intentado como personaje de un libro improbable que se llama *El Hipogeo Secreto*, que trata, para ser un poco más imprecisos, de un hombre y una ciudad que nunca han existido” (HS 235) Casi al final de la novela se repite de nuevo esa hipotética forma de escapar de la paradoja del sueño en el que se sueña un sueño. Esto es en el cuarto capítulo, cuando los protagonistas se encuentran al personaje “E”, que duerme soñando ciudades en un

⁵ Aunque sabemos que son actividades diferentes, el soñar y el escribir se vinculan en el imaginario filosófico de Salvador Elizondo. Aquí podemos pensar en la influencia de Freud en esta idea. Para Freud, la fabricación del sueño es un trabajo, un texto. El sueño, como la escritura, cifra. La escritura se descifra y en el sueño este desciframiento es “en todo análoga al desciframiento de una escritura figural antigua como los jeroglíficos egipcios” (Freud 145)

camastro. En ese pasaje a los personajes que quizá están siendo soñados, se les muestra una ventana, la de su sueño; justo en ese momento se formula la hipótesis: “¿cómo matarte desde el interior de un sueño que tú estás soñando?” (HS 307).

Y aunque la empresa, el afán, de los personajes de intervenir y modificar el sueño del que son parte se ve frustrada, existe un constante impulso de transgredir los niveles o los planos de realidad ficcional. Ese impulso, el de abrir la ventana de un sueño, por ejemplo, está relacionado con la creación o modificación de niveles de realidades. Esta operación creativa está vinculada con una suerte de metafísica, en la medida en que es una creación *ex nihilo*, que sale de la nada, y por eso mismo mítica. La lectura de la novela se propone como una reproducción, como un reflejo, de esa creación de la nada, como si cada momento en el que recomenzáramos la lectura estuviéramos empezando también a generar imágenes oníricas. El proceso de lectura se convierte así en un juego entre el olvidar y el recordar, como sucedía en la figura de *la danza de la flor de fuego*. Olvidar lo que hemos leído y luego recordarlo como si se tratara de “recordar un sueño que sólo contiene imágenes de hechos que aún están por acontecer y que sólo a fuerza de un olvido tenaz serán contenidas en este libro” (HS 283) Por eso la inquietud que sentimos mientras leemos la novela de Elizondo es la misma que sienten los personajes, un desesperado deseo de establecer un espacio transitable; un lugar que deje de metamorfosearse, posiblemente generado por la detención de un sueño, un espacio estable en el que pudieran moverse (movernos) sin tener que dudar a cada paso de su recorrido (de nuestra lectura). Ese supuesto espacio es el que se le exige a la textura de la novela: “Este paraje pasaría a formar parte de la historia que nos contiene: sería, por decirlo así, indeleble; podríamos recorrerlo en todas direcciones y a nuestras anchas, sin el temor de que nos abandone.” (HS 307) Así, la

textura de la novela será de alguna manera una reproducción o un espejo de ese espacio deseado e imposibilitado al mismo tiempo, y que se transitará (mediante el recuerdo, el sueño o la escritura) como en una cinta de Möbius. El siguiente capítulo está destinado a explicar dicha estructura.

Capítulo 5

La estructuración, el anillo de Möbius

Cuando Curley dice que la escritura de *Farabeuf* “involucra directamente al lector en su universo de palabras sin preocuparse demasiado por el <sentido> de lo que narra” (Curley 1989 26), está olvidando que en realidad siempre importa el sentido de lo que se narra. Quizá lo pertinente sea decir que el sentido de lo narrado se produce precisamente en ese aparente olvido. La estructura que en este capítulo explicaré respecto a *El Hipogeo Secreto*, no hace alusión a una desaparición del sentido, eso sería imposible, sino a una forma muy novedosa de producir sentido en una novela. “En vez de ‘trama’ o ‘mensaje’ o ‘acción’, Elizondo habla repetidamente en sus escritos de ‘orden necesario’, ‘estructura formal’ y ‘precisión quirúrgica’” (Curley 1989 27). Ese orden necesario que conforma la estructura de la novela que aquí estamos estudiando tiene una forma particular, la del anillo de Möbius. Ya he dicho que durante toda la novela Elizondo desea poner de manifiesto el artificio mediante el cual escribe *El Hipogeo Secreto*; ese poner de manifiesto la ingeniería del escritor desemboca en lo que ya en el primer capítulo se mencionó bajo la idea de metaficción. En la experimentación formal del siglo XX “liberados de la obligación de ‘representar’ algo, el lenguaje y las técnicas narrativas aparecen ante el lector como artificio” (Curley 1986 49-50). En la misma novela no se ignora dicha situación y se juega con la conciencia que el lector tiene de estar asistiendo a un hecho escritural, textual, narrativo. Pero hay dos formas de asimilar la metaficción, bien como técnica o bien como técnica convertida en tema. Brushwood al hablar de estas dos formas pone de ejemplo a Carlos Fuentes cuando habla de la primera, con su novela *Cambio de piel* (1967); y a Salvador Elizondo en la segunda con su novela *El Hipogeo Secreto* (1968), en donde la narrativa como ya he apuntado se refiere exclusivamente a sí misma; ahí “la técnica se vuelve tema, sin dejar

de ser técnica. El medio se hace mensaje, pudiéramos decir, recordando a Mc Luhan” (Brushwood 1989 18). Y esa forma de sucederse el tema y la técnica, el contenido (en apariencia profundo) y la forma (en apariencia superficial) es lo que nos permitirá pensar la textura novelística en Elizondo como una figura que permite la continuidad entre dos superficies en apariencia lejanas e inconexas. Si Brushwood recuerda a Mc Luhan, hoy también podemos pensar en Baudrillard quien en *La transparencia del mal* dice: “No existe una tipología más bella que la de Moebius para designar esta contigüidad de lo próximo y lo lejano, de lo interior y lo exterior, del objeto y el sujeto en la misma espiral” (63); porque en esa circulación o deslizamiento, en ese ir hacia un hipogeo secreto, se da una “indiferenciación superficial del sujeto y el objeto, del interior y el exterior, de la pregunta y la respuesta, del acontecimiento y la imagen, etc.” (63).

La frontera entre realidad y ficción al quedar como borrada (algo propio de la metaficción) genera una forma paradójica que permite trasladarse del horizonte del lector (consciente de estar leyendo una novela) al horizonte de la propia novela, sin realizar en apariencia ningún salto de nivel y deslizándose siempre por la misma superficie (la de la escritura), tal y como sucedería con una hormiga que se desplazase por una cinta de Möbius, y que pasaría de un lado de la cinta al otro, sin siquiera hacer un movimiento de profundidad.

Michaëlis en su ensayo “Escritura y realidad en ‘Farabeuf’”, apunta algo que es igualmente aplicable a *El Hipogeo Secreto*, y que se refiere a la escritura no lineal del texto. Cuando se consideran las novelas de Elizondo, debe tenerse en cuenta que estamos ante una escritura y una estructuración no lineal, en dicha estructuración no

hay una producción de sentido resultado de una cadena de significados y significantes, y la escritura no se ordena en torno a una situación referencial única y clausurada. Sin embargo ni la escritura ni la estructuración aparecen simplemente como discontinuas o fragmentadas y, como veremos más adelante, coinciden con la figura del pliegue (o de la cinta Möbius) que se mencionó en la introducción de este trabajo. El propio Michaëlis echa mano de una metáfora espacial para referirse a la estructuración narrativa en *Farabeuf* y dice que toma la forma de una o varias volutas concentradas; utilizando un término de Foucault llama a ese tipo de ordenación estructuración “sagital”.

Debido a que “la paradoja es una formulación que no dice nada” (Lang 2005 1), en tanto no corresponde con nada, sólo queda hablar de la operación que produce dicha paradoja. Las paradojas de la novela no dicen nada sino que originan una operación simultánea a la lectura. La fórmula del Ni-Ni que aparece en la idea que tiene Deleuze sobre la resonancia es para la lógica una operación de vinculación ahí en donde existía exclusión. La paradoja aniquila el principio de bivalencia según el cual toda enunciación es cierta o falsa, por eso Deleuze puede decir con Lewis Carroll que *Alice in Wonderland* siempre está creciendo y decreciendo al mismo tiempo. La paradoja es un punto específico en donde todo se pone en suspenso, todo es colocado en tela de juicio y no es posible en ese punto tener certeza de algo. La paradoja es un momento en el que, como dice Sabine Lang citando el *Parménides* de Platón: “es y no es todo al mismo tiempo en todas las maneras posibles” (1). Resumiendo podemos decir que ahí en donde se presenta la paradoja, también se imposibilita la identidad. Por eso la novela de Elizondo aquí estudiada en tanto narración paradójica, entra en contradicción consigo misma, interrumpiéndose frecuentemente, y auto legitimándose sólo momentáneamente

en la medida en que se pliega sobre sí misma. Lo anterior hace que la narración revele sus propios límites, así como la paradoja revela en términos de lógica unos límites. Por tal motivo *El Hipogeo Secreto* se aleja de la narración canónica que desde Aristóteles intenta una coherencia. En ese sentido la novela de Elizondo se aleja de la narración que sigue la *doxa*, que como dice Lang, sería aquella que: “alcanza su coherencia eliminando todo rasgo de ambigüedad o de contradicción y observando una sola regla” (2).

La idea apenas esbozada de pasar de un nivel a otro como en una cinta de Möbius se explica mejor si consideramos que “la obra de Elizondo es como una ilusión óptica, en la cual resulta imposible distinguir entre la narración y la narrativa, o sea, entre el proceder y el producto” (Brushwood 1989 23) Ya esta idea ha sido analizada cuando se trataron en el capítulo anterior, tanto la figura del sueño como del escritor escrito. Esta ilusión óptica consiste precisamente en transgredir los niveles o los planos narrativos, como cuando Alicia cruza el espejo, siempre deslizándose por una superficie, como la hormiga en la cinta de Möbius. Elizondo nos revela la estructura dentro de la propia novela: “El libro está concebido en dos planos; uno el de la vida del escritor que escribe el libro y el otro el de la historia que está narrando. Mediante la incorporación de un mito estos dos planos acaban por confundirse al final” (HS 246). El mito, representado en buena medida por las figuras de los hombres charlando¹ debajo del árbol y la del sueño es, pues, el recurso que el escritor emplea para jugar con ese ir y venir entre los dos niveles ya mencionados. La fuga de los personajes los hace pasar del nivel de la diégesis al nivel extradiegético: “Esa huida los conduce imperceptiblemente a los dominios del Imaginado” (HS 299), ahí en donde el Imaginado es un pseudo

¹ Aquí nuevamente encontramos la paradoja entre la idea de un creador, un soñador único, y la idea dialéctica de dos entes que dan origen a todo.

Salvador Elizondo o bien el propio autor real de la novela. Es lo que Genette llama metalepsis, que es la trasgresión de niveles narrativos: “cuando la transición (de un nivel narrativo a otro) no está marcada y la separación de los niveles se transgrede, el efecto producido es de una excentricidad que puede ser cómica o fantástica, la cual tiende a convertir al narrador o al lector, o incluso a los dos, en un elemento de la diégesis” (Rimmon 1955 189). Si pensamos que el lector es el personaje femenino de la perra o Mía² y que el narrador es un pseudo Salvador Elizondo que se menciona en la novela, entonces ambos están dentro de la diégesis y por lo tanto *El Hipogeo Secreto* consiste en una metalepsis. Y es que los personajes de la novela “no se dan cuenta todavía de que el autor del libro que los contiene combina esos datos conforme a sus caprichos demenciales; no se percatan de que ellos ahora están en un orden y el que los está narrando en otro” (HS 301). He ahí el primer rasgo de esta estructura de Möbius definida en la diégesis como “una máquina metageométrica”, aquella que permite pasar de un nivel narrativo a otro de forma casi inadvertida.

Conviene retomar el texto de Sabine Lang sobre la narración paradójica para dejar en claro la trasgresión específica de lo paradójico. Lang enumera cinco diferencias o mejor dicho, cinco oposiciones excluyentes, en la constitución de una obra narrativa ficcional (2-3).

1.- Diferencia ontológica entre la obra (narrativa) y la realidad. (Aquí es donde se da el debate sobre la mimesis.

² Como apunta Oscar Mata Juárez, Mía es el lector de la obra. Desde el inicio de la novela hay una invocación que se dirige a la mujer protagonista (es un llamado para que ella se preste a una experiencia llamada la Danza de la Flor de Fuego) y desde la primera línea se establece el diálogo autor-lector. Ver: (Mata 1975 23)

2.- Diferencia entre el género de la narrativa y otros géneros ficcionales o no ficcionales. (Por ejemplo *El Hipogeo Secreto* es novela porque no es poema, ensayo, etc.)

3.- Diferencia entre el narrar y lo narrado. Entre discurso (*discours*) e historia (*histoire*). Aquí también está incluida una diferencia entre lo presente (la narración) y lo ausente (lo acontecido).

4.- Diferencia que funda la relación del discurso consigo mismo. La obra narrativa corresponde a la *doxa* siempre que siga la sistematización hecha por Gérard Genette en *Discours du récit* (1972) y *Nouveau discours du récit* (1983). “Según esto, aparece un narrador como narrador de primer, segundo o tercer orden, o bien como uno u otro narrador de una diégesis paralela, pero no como extradiegético e intradiegético, o como intradiegético y metadiegético al mismo tiempo” (3).

5.- Diferencia referida a lo narrado. Un orden específico de sucesos y acción que permitan diferenciar una historia de otra.

En *El Hipogeo Secreto* encontramos una violación ejemplar a esas cinco diferencias constituyentes de toda narración que sigue la *doxa*. Si la escritura de la novela elizondiana se inscribe en un espacio paradójico del ni-ni, entonces “cada una de las dimensiones narrativas empieza a oscilar; hay órdenes invertidos en sí mismos y con respecto a otros. La narración circula sin fin en la medida en que los elementos que la constituyen al mismo tiempo se plantean, se producen, se condicionan, se problematizan y se eliminan mutuamente” (Lang 4). Y al estar en constante conflicto consigo misma, la novela de Elizondo, en tanto enunciación paradójica, o bien narra algo inenarrable, imposible de narrar; o bien mediante el ejercicio narrativo se cumple una función metanarrativa. Precisamente este alejamiento de la *doxa* narrativa, esta suerte de

anticlasicismo, al cual se afilia Elizondo, fue llamado manierismo por Gustav René Hocke, según Lang. Ya en la introducción de este trabajo mencioné el término a propósito de una forma posible de llamar lo posmoderno según Severo Sarduy. Gérard Siguiendo la explicación de Lang, Genette llamó “pseudonovelas” a las novelas paradójicas, que dicho sea de paso, encontraban su fundación genealógica según él, en el *Don Quijote*. La “pseudonovela” tendría la virtud de mostrar simultáneamente una obra narrativa y su inversión. Genette llamó a las construcciones paradójicas con el nombre de *court-circuit* o cortocircuito; así “la novela narra la historia de otra novela como su propia historia y, viceversa, su propia historia como la historia de otra novela” (5). La novela de *El Hipogeo Secreto* es el paradigma de ese cortocircuito que en esta tesis he llamado estructuración tipo anillo de Möbius y que recuerda el viejo término de *mise en abyme*, que según Lang fue descrito como tal por primera vez por André Gide en *Journal 1889-1939*, según Lang la *mise en abyme* es considerado como “principio del espejo, por lo cual un sistema es anulado por sí mismo, en parte o totalmente” (10), algo que yo he mencionado en el principio de esta tesis bajo la metáfora de la cola del alacrán.

Además de la metalepsis, el efecto principal de la estructuración tipo cinta de Möbius, lo encontramos en la temporalidad. Si “el tiempo no es demostrable; sólo es la referencia que nos permite interpretar o pensar los acontecimientos” (Cuaderno 453), entonces en la novela los acontecimientos deben ser pensados como efectos y nunca como causas. Como explica Deleuze, los acontecimientos al inscribirse en un devenir-loco, un devenir-ilimitado, hacen que las viejas dicotomías que articulaban la lógica sean inoperantes. Así, la causa y el efecto ya no tienen ninguna pertinencia ahí en donde los acontecimientos, “*al no ser sino efectos*, pueden, los unos con los otros, entrar

mucho mejor en funciones de casi-causas o en relaciones de casi-causalidad siempre reversibles (la herida y la cicatriz)” (Deleuze 32).

Aunque también tiene algún efecto en el ámbito espacial, como explicaré más adelante, es en el tiempo en donde se percibe, con mayor contundencia, que los acontecimientos están inscritos en una cinta de Möbius. En dicha estructuración, hay una tendencia hacia el infinito, a repetir los sucesos, a pasar siempre por ellos sin poder superarlos u olvidarlos del todo; pero esta suerte de eterno retorno no desemboca en una simple circularidad, sino que los personajes y los acontecimientos se distribuyen en la narrativa de tal suerte que siempre están ya ocurriendo, es decir, suceden una vez pero eso no los convierte en pasado. Para explicar mejor lo anterior conviene tener en mente el término “frecuencia de la narración”, que se refiere a las relaciones de repetición entre el relato y la historia. “En realidad, un suceso repetido nunca es el mismo, como tampoco es el mismo un segmento repetido del enunciado, puesto que su localización en un contexto diferente necesariamente lo cambia” (Rimmon 1955 181). Las relaciones de repetición entre elementos narrados y enunciados narrativos son construcciones mentales que pueden tomar diferentes formas. La forma que toma la frecuencia en *El Hipogeo Secreto* es lo que Rimmon explica como “relato repetitivo”, que consiste en contar n veces lo que pasó una vez: “El mismo suceso puede ser contado varias veces con variaciones de punto de vista o estilo, como ocurre en la película de Kurosawa *Rashomon* o en la novela *El ruido y la furia* de Faulkner” (181). Al utilizar este tipo de frecuencia narrativa, Elizondo genera la ilusión de que determinado acontecimiento que ocurrió una vez (por ejemplo la mujer que dejó caer un libro rojo a sus pies) en realidad ha sucedido muchas veces, y que de hecho está ocurriendo siempre. Los acontecimientos no se puede decir en sentido estricto que existan “sino más bien que

subsisten o insisten, con ese mínimo de ser que conviene a lo que no es una cosa, entidad inexistente. No son sustantivos ni adjetivos, sino verbos” (Deleuze 28). El personaje de X al conversar con el narrador, dice: “Cada uno de los instantes que nos componen están registrados en estas páginas y, por ejemplo, en este momento no es posible leer en sus páginas sino hasta este punto, hasta aquí. Ese aquí, sin embargo, es un aquí infinitamente móvil. El autor de nuestro libro desplaza el aquí en la medida de sus posibilidades o de sus deseos” (HS 286). Por eso el futuro se convertirá en pasado y viceversa; en tanto que el presente es algo provisional: “Se trata de un Aquí que se desplaza siempre” (HS 315) por eso un suceso se cuenta repetidamente. En *Teoría del Infierno y otros ensayos*, Elizondo escribe: “la naturaleza, en sus modificaciones interiores, se presenta como un flujo y reflujo confuso y continuo del que nadie puede distinguir el estado anterior o el estado ulterior” (130). Esto es resultado de una imposibilidad causal, es decir de una concatenación de hechos tipo causa y efecto, en una linealidad temporal. Esa característica de la realidad, el acontecimiento tal y como lo entiende Deleuze, será metafóricamente llevado a la escritura de la novela. En la obra, los propios personajes se darán cuenta de esta rara estructuración temporal que aquí he denominado de tipo anillo de Möbius, en donde los personajes se vuelven videntes o memoriosos atormentados: “y así es que la noche, ahora, se convierte en una noche postrera” (HS 233) como si esa noche estuviera siendo presente y futuro al mismo tiempo, “-el final es siempre el momento presente” (HS 293). Como dice Deleuze, los acontecimientos no son presentes vivos sino infinitivos, y es que dentro de esa estructura de Möbius, sólo pueden existir dos tipos de movimientos: el recuerdo y la predicción, siempre en un “recordar” o en un “proyectar” que hacen del presente algo inasible. Esta incapacidad de instalarse en el presente es la de la existencia humana pero la he mencionado aquí porque en la escritura de Elizondo este efecto, que en verdad

ignoramos o minimizamos cuando se refiere a nuestra existencia, cobra toda su fuerza al evidenciarse en el proceso de lectura y escritura. Y esto sucede así porque como dice Deleuze, es en la inmediatez del lenguaje en donde la profundidad de los acontecimientos entra en una relación paradójica con la superficie textual. “Todo ocurre en la frontera entre las cosas y las proposiciones” (Deleuze 32), ese “entre” es el que se genera con la lectura. Un espacio de resonancia que también es el que se da entre el recordar y el proyectar. Pero esos dos movimientos en apariencia dirigidos en direcciones opuestas, terminan por unirse en este tipo de estructura. Tomemos el siguiente ejemplo: “no consigo retener el recuerdo de todo lo que estás siendo todavía allí, entre las páginas de ese libro que estuviste leyendo hoy en la tarde, un libro con pastas de cuero rojo que tal vez cayó de tu mano, resbalando por tu regazo, cuando te quedaste dormida. De todo lo que serás más tarde, unas páginas más adelante” (HS 232). Si leemos con atención, de la primera y la última frase, se puede extraer la fórmula: retener lo que será. Y es que esta fórmula dice lo que sucede en toda narrativa; si se vuelve a leer, todo vuelve a suceder. Por eso se habla de las acciones en presente: Don Quijote sale, Madame Bovary muere, etc. Una fórmula interesante que resume esta deformación temporal de la teleología habitual en una estructura lineal y causal, para insertarnos en una estructura en donde la imposibilidad del presente es la imposibilidad de la presencia definitiva (identidad unívoca), y en donde futuro y pasado son parte de la misma operación mental, que es el recorrido de los personajes en la trama (y de nosotros como lectores). Por eso ellos, los personajes, y nosotros, los lectores, no podemos ubicar el presente (ni la identidad, como se vio en el capítulo 3). Hacia el final de la novela, cuando los miembros del Urkreis le piden al Sabelotodo que les muestre más imágenes de ese teatro representativo que reproduce la estructura de la novela, éste les contesta: “– Puedo mostrar todas las que yo quiera, pero sólo ustedes pueden

precisar si esas imágenes son anteriores a este momento, pero no si son futuras o bien transitorias ya que ignoran en qué página están de la escritura” (HS 295). Una estructura y un movimiento temporal por esa estructura en donde se puede paradójicamente recordar lo que será y no sólo lo que fue. El presente se imposibilita, y con él la presencia o la existencia concreta de las cosas y lo que les ocurre. Por eso las cosas nunca son sino que devienen, por eso los personajes también devienen esto o aquello pero nunca son (La perra deviene torturada, E deviene soñador, X deviene escritor, etc.) “Como si los acontecimientos gozaran de una irrealidad que se comunica al saber y a las personas, a través del lenguaje” (Deleuze 27). La estructura de la novela es una totalidad que permite que los acontecimientos estén pasando, pero siempre en una indeterminación: “Él escribe con dificultad esos fragmentos que presuponen una totalidad que está situada más allá de toda posibilidad de ser concretada” (HS 251)

Si el escritor se valía del tono mítico para provocar la metalepsis, será mediante una narrativa poética que logre el efecto temporal del anillo de Möbius. Para Salvador Elizondo, la conciencia poética es un interminable nacimiento ante las cosas del mundo, como si el responsable de sus frases estuviera siempre naciendo, en un tiempo siempre recomenzado que está cifrado por el lenguaje. Se escribe para dar la fórmula con la que se renazca en el mundo. Un renacimiento que como vimos en las figuras del capítulo anterior aspira a ser un despertar del sueño o una congelación del sueño. Esta fenomenología del tiempo en relación con la escritura y el mundo la ejemplifica Elizondo con la obra de Joyce. En *Teoría del Infierno y otros ensayos*, en un texto titulado “Ulysses” (152), se pone especial atención en la escena del *Ulysses* que transcurre en un burdel, considerada magistral por Elizondo. En esta escena la prostituta Zoe le pregunta a Stephen por el día en qué nació y éste le responde “*Hoy, jueves*”, esa

respuesta representa de alguna manera, para el escritor mexicano, algo así como este constante despertar al mundo mediante el lenguaje. Y ese lenguaje al estar dentro de una estructura como la de *El Hipogeo Secreto* tiende a la no presencia, a la fragmentación y a la infinitud, como la conversación de los hombres en el árbol. Aquí hay que hacer dos aclaraciones. En primer lugar cabe mencionar que la idea de despertar al mundo mediante el lenguaje vincula a Elizondo con una corriente de pensamiento que entiende el lenguaje como desvío y no como “la casa del Ser” tal y como lo entendía Heidegger; esto quedará mejor entendido en el apartado “La insuficiencia del lenguaje” del próximo capítulo. En segundo lugar hay que decir que la idea de imposibilidad de la presencia está relacionada con la fuga inherente a todo discurso. Si el lenguaje sólo es posible si hay alteridad (la dialéctica de los hombres que charlan bajo el árbol), si el lenguaje es entendido como un diálogo siempre inconcluso, una multiplicidad sin origen³, entonces, como dice Blanchot, el lenguaje nos deja en medio de la muchedumbre, en donde volvemos a encontrar la huida (y el rumor): “en medio de la muchedumbre, el ser es de fuga, porque la pertenencia a la fuga hace del ser una multitud, una multiplicidad impersonal, una no-presencia sin sujeto” (Blanchot 53). La conversación que aquí he llamado representación mítica alude a esa fuga pánica de la que habla Blanchot y que él relaciona con el rumor: “La potencia del rumor no reside en la fuerza de cuanto dice, sino en esto: pertenece al espacio donde todo cuanto se dice siempre ha sido dicho, sigue siendo dicho, y no cesará de decirse” (Blanchot 50). Esos hombres seguirán charlando, el personaje de Joyce seguirá naciendo “hoy jueves”, porque el lenguaje es desvío, fuga permanente. Si se metiera una palabra en un anillo de Möbius terminaría por ser un rumor. “Rumores. De eso estamos hechos. De eso está hecha la presente novela” (HS 269)

³ O bien con un origen divino. Levinas dirá que todo discurso es un discurso con Dios y nunca entre iguales. Por eso la paradoja entre los hombres debajo del árbol y el Pantokrator es la discusión entre el lenguaje como origen y el origen del lenguaje. Ver: (Blanchot 107)

Pero si la dimensión temporal es afectada por los efectos literarios, por fuerza también la dimensión espacial tendrá alguna repercusión que se pueda constatar. La textura de la novela será afectada, pues, en el espacio y en el tiempo, por las características que le impone la estructura tipo Möbius. La estructura de tiempo y espacio es una noción muy ambigua, pero me refiero aquí a las formas como es presentado el espacio y el tiempo no sólo en la diégesis sino también en el discurso, en la propia escritura. Precisamente a esa estructura de tiempo y espacio, Bajtín la llama cronotopo, que a pesar de ser un concepto algo vago hace referencia a “la unión de elementos temporales y espaciales en un todo inteligible y concreto” (63) El término, alude a la conexión esencial que existe entre las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. Lo que más llama la atención de este concepto bajtiniano es que sirve para referirse tanto a la forma como al contenido de una obra literaria. En esa medida, el cronotopo de *El Hipogeo Secreto* hace visible el tiempo desde el punto de vista artístico. Los elementos temporales de la novela se revelan en el espacio y los elementos espaciales son entendidos y medidos a través del tiempo. En la medida que sepamos identificar la intersección de ambas series, la espacial y la temporal, encontraremos la característica del cronotopo artístico de la novela. A pesar de que Bajtín hizo un estudio de distintos tipos de cronotopos, la novela de Salvador Elizondo aquí estudiada no corresponde a ninguna de las categorías de dicha tipología. Por eso he propuesto el tipo anillo de Möbius para definir la estructura de dicha novela.

Ya he hablado de las repercusiones temporales que implica inscribir la trama en una cinta de Möbius, ahora explicaré lo que sucede en términos espaciales. Los personajes están dentro de un espacio que bien podría ser producto de una imaginación o una mente desarreglada, así lo da entender la continua mención de un documento que

es una suerte de historial clínico. Dicho documento es llamado “M-1273” y mencionado en la edición citada (HS) en las páginas 238, 243, 280 y 314. Si es un loco el que imagina todo, o lo sueña (ver el inciso letra “e” del capítulo 4), dicho desarreglo repercutirá en el plano formal de la narrativa. En *Cuaderno de Escritura*, Elizondo dice: “Todo desarreglo de los sentidos es un desarreglo del lenguaje” (448); y más adelante: “un desarreglo de los sentidos sería cuando tenemos la conciencia de que las cosas se desplazan en el tiempo y transcurren en el espacio” (448).

Ese desarreglo es lo que anima constantemente a los miembros del Urkreis, quienes se mueven en un lugar en donde los acontecimientos siempre están ya transcurriendo, como dije líneas arriba. Ese espacio en donde se mueven es aunque finito, ilimitado. “El Sabelotodo ha advertido que se trata de una curva muy amplia que en su desarrollo va creando un espacio peculiar dotado de propiedades singulares” (HS 300): precisamente como el espacio de la hormiga en la cinta de Möbius, un espacio que al ser recorrido constantemente un sinfín de veces, termina por convertirse en un espacio ilimitado. Ya sea que el espacio aparezca como onírico o como textual o como recuerdo, incluye la facultad que hace de ese espacio un lugar para que los personajes, los hombres-escritura elizondianos, se deslicen.

El espacio se dilata, se transforma en la superficie que permitirá la metalepsis, se hace extenso y confuso como un laberinto, un espacio como lo escribió Borges en su poema “Laberinto”: una suerte de espacio en el que se está siempre dentro “y no tiene ni anverso ni reverso ni externo muro ni secreto centro” (1997 97). Este lugar no lleva ya a ninguna parte o lleva siempre a todas partes; nos lleva (en tanto lectores) a las imágenes y a las figuras que estructuran la novela (ver capítulo 4). Porque como lectores nos

podemos hacer la misma pregunta que se hacen los miembros del Urkreis: “¿Qué nos exige ahora la elaboración de esa novela que alguien está escribiendo acerca de nosotros? Que sigamos caminando por ese pasadizo oscuro” (HS 300) Ese seguir caminando de los personajes es la metáfora de un seguir leyendo. Incluso dentro de la novela habrá un reflejo tipográfico de esto. En la página 275 comienzan a aparecer muchos puntos suspensivos. Y es que esos puntos suspensivos son el efecto espacial (tipográfico si se quiere) en la escritura, de lo que está aconteciendo en términos temporales.

Más allá de la referencia directa al anillo de Möbius, podemos encontrar muchas otras referencias que nos permiten postular que *El Hipogeo Secreto* dibuja una cinta de Möbius. El siguiente fragmento es el más explícito al respecto: “- Se llega al fondo del hipogeo a través de un espacio aparentemente concebido con la forma de una horadación rectilínea, pero que en realidad tiene la forma de un doble *torus* conformado por un número infinito de planos continuos de Möbius que delimitan un volumen que a la vez que conduce a todos los puntos del mundo, está cerrado hacia sí mismo y no conduce, en la realidad, a ninguno” (HS 300)

Pero para poder comprobar que en efecto los acontecimientos narrados y la propia narración se inscriben dentro de una cinta de Möbius, podemos considerar al menos dos ejemplos. Ambos aluden a ese no-final o final repetitivo al infinito que sugiere la novela de Elizondo. “El libro llega al final ciego de un pasadizo” (HS 255), pero ese pasadizo puede comunicar con otro espacio igualmente superficial que nos ponga de nuevo en la marcha de los personajes, y en la marcha del autor de *El Hipogeo Secreto* que, en su empresa de narrar, contiene nuestra propia empresa de lectores. El

primer ejemplo es precisamente el del lector intradiegético de la novela, la Perra, Mía, el personaje femenino. Hacia el final de la novela cuando se dice “La Perra entonces se lee a sí misma” (HS 316), se puede deducir que ya recorrió al menos una vez todo el espacio constituido como un anillo de Möbius. Se lee a sí misma porque como la Alicia de Lewis Carroll ha logrado pasar al otro lado del espejo. Se lee a sí misma porque el pasado se le ha convertido en futuro y luego en presente. Su lectura es la palabra puesta a circular en esa cinta de Möbius, su lectura es nuestra lectura. El segundo ejemplo es el correspondiente a la hipótesis de que el autor de la novela es un asesino y se vincula con la figura del inciso D del capítulo anterior. Para entender este ejemplo conviene considerar dos momentos de la novela: el primero se ubica en la página 239 y que consiste en la conjetura respecto a la autoría del libro. Se menciona que acaso un asesino escribe su crimen en unas cuartillas manchadas de vino. El segundo momento aparece en la página 317, en el final de la novela, y alude al primer momento. En dicha parte de la novela, un asesino ritual mata al narrador o quizá el narrador es el asesino ritual que mata a “Salvador Elizondo” (juego de metalepsis). Estos dos momentos dan cuenta de la estructura infinita que plantea el juego de la novela. Sólo en un anillo de Möbius un asesino está siempre cometiendo su crimen y escribiéndolo, sólo en una estructura no lineal ni circular un suceso puede alcanzarse a sí mismo. El efecto logrado es: el asesino alcanza su crimen porque el escritor mediante la escritura se convierte en personaje escrito y el lector mediante la lectura se convierte en personaje leído. *El Hipogeo Secreto*, en una complejidad mayor a la de *Rayuela*, es una novela que nunca termina en el nivel de la diégesis, y en tanto obra finita, nos obliga a terminarla, en todo caso, en cualquiera de los puntos; la hormiga se podrá detener en cualquier punto de la cinta que recorre. El espacio permite que los personajes transiten (en sueños, recuerdos, textos) de tal forma que nunca se puede constatar para ellos un destino, un final.

Capítulo 6

Elizondo postmoderno

Al parecer, entre más interesantes resultan los textos de lo que se ha llamado la nueva narrativa latinoamericana, más complejos resultan los modos de elaboración y recepción de las obras. Dicha complejidad se debe a múltiples factores, que aunque pecando de reduccionistas, podemos resumir en lo que se ha llamado postmodernidad. Ahora bien, este término requiere una obligada aclaración pues ha sido usado en muchas formas y en áreas muy disímiles. No pretendo aquí, por cuestiones de tiempo y espacio, explicar todo el debate teórico en torno a la posmodernidad o lo posmoderno. Conviene sin embargo aclarar unas cuestiones antes de contextualizar a Salvador Elizondo en la posmodernidad, algo que a primera vista parece raro si consideramos los años de su producción novelística. Una novela ejemplar de la nueva forma narrativa latinoamericana es *Farabeuf* y aunque casi tres años después aparece *El Hipogeo Secreto*, también se enmarca en el impulso postmoderno de la primera novela de Elizondo. Como ya dije, no pretendo agotar el amplio tema de lo que es la postmodernidad literaria, y sólo expongo aquí algunos rasgos esenciales de ella para evidenciar el vínculo que existe entre las nuevas formas de producción literaria que se dan en la década de los sesenta y la condición postmoderna entendida en una forma específica que aquí he relacionado con los análisis hechos por Baudrillard y Deleuze. Los rasgos rastreados en la obra de Elizondo son: hiperrealismo, insuficiencia del lenguaje, fin de binomios y ausencia de identidad.

6.1 Posmodernismo y posboom

Antes de esclarecer la noción de posmodernidad, conviene aclarar la diferencia entre *posmodernismo* y *posboom* para entender mejor por qué Elizondo está más cercano a la problemática postmoderna y no a la producción que se puede denominar

posboom. Como señala Kart Kohut (18) en la crítica literaria se pueden distinguir tres posiciones: son posmodernos (1) los autores del *boom*, (2) los autores del *pos-boom*, (3) los autores tanto del *boom* como del *pos-boom*. En esta tesis me inclino por la tercera posición, no sin antes hacer un matiz. Según Kohut, esta posición es mantenida por Raymond L. Williams en su libro *The Postmodern Novel in Latin America. Politics, Cultura, and the Crisis of Truth*, un libro de 1995. En dicho texto se consideran a Joyce y a Borges como padres de la posmodernidad latinoamericana. Cortázar, Donoso y Fuentes serían el eslabón intermedio entre modernidad y posmodernidad y la generación siguiente sería ya plenamente posmoderna. O dicho en otras palabras, tanto escritores del *boom* como del *pos-boom* serían posmodernos (18). Ahora bien, sólo parcialmente comparto esa opinión, pues Salvador Elizondo no es un escritor ni del *boom* ni del *pos-boom*, y pienso que los rasgos posmodernos analizados en su obra no son los mismos que a veces se utilizan para analizar la posmodernidad del *pos-boom*; por el contrario, los rasgos posmodernos en Elizondo están ya contenidos de alguna manera en los experimentos del *boom*. Para efectos de este trabajo, consideraré posmoderno una línea de tensión hacia el interior de la literatura independientemente del movimiento al que dicha literatura pertenezca. Como la obra aquí estudiada nada tiene que ver con los llamados escritores del *pos-boom* he preferido llamarla posmoderna antes que encasillarla junto a obras de un grupo de escritores comerciales que no tienen la complejidad lingüística de Salvador Elizondo. Para Donald L. Shaw, lo que distingue el *posboom* de lo *posmoderno*, es antes que nada un problema de contextos teóricos. En tanto el término *posmoderno* es de origen anglosajón, destinado a describir la reacción en países industrializados ante los viejos modernismos; el término *posboom* es mucho más local y se restringe sólo al ámbito literario. Lejos de coincidir con Donald Shaw, creo que el término *posmodernismo* se puede usar en producciones literarias de países

tercermundistas sin usar términos como *posmodernismo periférico* o términos regionalistas como el de *posboom*. Dado que los escritores latinoamericanos que produjeron obras experimentales diferentes a las del boom eran hombres cultos por no decir eruditos, así como cosmopolitas y nómadas, es razonable pensar que el fenómeno cultural de países industrializados que se generó como una reacción a los distintos tipos de modernismos que existían, impregnara no sólo a los escritores de tal o cual región, sino a todo el mundo literario en general. Hablar de nacionalidades es poco cauto a la hora de abordar el tema de la literatura postmoderna y Salvador Elizondo más allá del dato de haber nacido en México, es un ciudadano del mundo, un hombre que se ha acercado a la cultura china y que ha vivido una temporada en la ciudad arquetípicamente posmoderna, New York. En ese sentido ha sufrido la condición posmoderna tanto como un inglés o un norteamericano. Los rasgos más definitorios del *posboom* son los de una vuelta a la referencialidad (un neorrealismo) y un alejamiento del experimentalismo iniciado en el *boom*, dos características que como se verá nada tienen que ver con el *posmodernismo* aquí estudiado ni tampoco con la obra de Elizondo. El *posboom*, además de ser una corriente de mayorías, implica una mayor accesibilidad al lector. Este fácil acceso al lector es construido con un incremento en el dramatismo y una mayor preocupación por la situación social, así como por el tratamiento del ya olvidado tema del amor; así mismo se da una insistencia en la exploración de la juventud y la incorporación de elementos pop (como lo hizo la literatura de la onda). Como iniciador del *posboom*, Donald Shaw sugiere a Manuel Puig; en tanto iniciador de lo *posmoderno* menciona a Severo Sarduy. Lo *posmoderno* en contraste con el *posboom* sería no sólo una tendencia antirrealista y antimimética sino una prolongación de las innovaciones del boom. El *posboom* aborda el quehacer literario de una forma casi mercantil, produciendo precisamente eso, mercancías; libros

que se venden como la coca-cola. El *postmodernismo* pretende por el contrario "recuperar la sacralidad del arte, (...) limitar su acceso a los iniciados, (...) recuperar un espacio elitista literariamente hermético" (Gálvez 56). Ahora bien, conviene decir que el uso de estos términos, que como ya se hizo notar representan dos posturas o corrientes, no alude, al menos en este trabajo, a una cronología o una ordenación histórica en una dinámica dialéctica, pues en muchas ocasiones las obras producidas durante el *boom* son realizadas en los mismos años en que los escritores *postmodernos* escriben ya sus obras. Tal es el caso de *Farabeuf* escrita en 1965 y *El Hipogeo Secreto* en 1968, cuando a menudo se toma esa década como una referencia exclusivamente relacionada al *boom*. Por otro lado, el término *posboom* como ya se vio, no alude a todas las producciones posteriores al fenómeno del *boom* sino que engloba a unas obras y unos escritores específicos, que si bien fueron y han sido mayoría, y han sido representativos de las producciones literarias contemporáneas de la segunda mitad del siglo XX, no son los más interesantes en términos de experimentación lingüística. Si consideramos, como lo hace José Miguel Oviedo, que los autores del *posboom* son aquellos que han publicado sus obras como una reacción, una asimilación o una variante del *boom*, entonces Salvador Elizondo tampoco podría entrar en los autores que se agrupan en el *posboom*. Oviedo asocia la obra de Elizondo con lo que él llama "La narrativa como fantasía y juego estético". Para Oviedo los autores de esa narrativa están interesados en explorar las puras posibilidades del lenguaje y en la producción de textos que serían "invenciones verbales concebidas como alternativas al mundo real" (419). Sin embargo, parece que Oviedo asocia con lo *posmoderno* elementos que aquí hemos asociado con el *posboom*; para él hay dos características notorias en la posmodernidad: la ambivalencia moral y la voluntaria in-trascendencia estética. "La primera es tal vez una consecuencia de un período que asistió al colapso de las ideologías que

acompañaron el surgimiento de las vanguardias y su reemplazo por el vertiginoso crecimiento de la tecnología. La segunda es el resultado del vacío dejado por el esfuerzo utópico que animaba la creación artística concebida como reacción contra la banalización y el pragmatismo de la vida humana, hoy motivos constantes en nuestras letras" (386). Creo que la primera de estas notas definitorias sí pertenece a lo que en este trabajo entiendo por *posmoderno*, pero la segunda nota definitoria creo que es un rasgo del *posboom*, corriente que por cierto ha encontrado muchos exponentes en escritoras, algo notorio si se tiene en cuenta que el *boom* fue un fenómeno masculino. Aclarado por qué Salvador Elizondo será tratado aquí como autor *posmoderno* y no como escritor del *posboom*, pasemos a definir muy brevemente cómo entiendo, para fines de este trabajo, lo *posmoderno*.

6.2 Posmodernidad

Como bien apunta Frederic Jameson, la mayor parte de los posmodernismos emergentes aparecen "como reacciones específicas contra las formas establecidas del modernismo superior, contra este o aquel modernismo superior dominante que conquistó la universidad, el museo, la red de galerías de artes y las fundaciones" (Jameson 166). Considerando el tema que nos interesa aquí, la pregunta pertinente es: ¿A qué tipo de modernismo está reaccionando la literatura latinoamericana posmoderna?; quizá podríamos pensar que se trata de una reacción contra el *boom* entendido como modernismo, pero esto es dudoso, y como señala Donald Shaw no se ha podido interpretar aún el *boom* como un tipo de modernismo. De hecho creo que no hace falta, y que la búsqueda de aquel modernismo contra el cuál reaccionan los artistas posmodernos de América Latina, es el mismo modernismo contra el que reaccionan los postmodernos de todo el mundo. Elizondo por ejemplo, reacciona contra la idea misma

de novela moderna, contra la moderna concepción del libro como institución: reacciona contra las formas tradicionales que habían coexistido con el proyecto moderno de la humanidad. *Farabeuf* "no es en verdad una novela ni quiere serlo: es más bien un ritual erótico, con algunos puntos de contacto con Bataille por las relaciones que teje entre tortura, muerte y erotismo"(Oviedo 419). Leer a Elizondo con la misma envergadura con la que se lee a Burroughs o a Bataille, leerlo como heredero de un naufragio moderno, heredero de un fracaso del proyecto iniciado en la Revolución Francesa, un testigo más en este mundo que escribe ahí en donde los grandes relatos han desaparecido. He ahí la clave para dejar de buscar el modernismo que tanto echa de menos Donald Shaw y que ayudaría según él a poder encontrar ese *posmodernismo* latinoamericano. Insisto, quizá no sea coherente hablar de posmodernidad y al mismo tiempo de regionalismos. A propósito de unos grabados de la Edad Media que fueron claves en el proceso creativo de la novela *Farabeuf*, Elizondo escribe: "estos grabados, de una pulcritud incisiva sorprendente, complementaron gráficamente las imágenes que se habían formado en mi mente a partir de la fotografía de la tortura china y me sirvieron en la escritura de *Farabeuf* para establecer ciertas dimensiones de atmósfera y contrapunto de imágenes que dieron a la novela cierto carácter y cierto estilo inusitados en las corrientes más tradicionales de la narración castellana"(Elizondo 1973 148). Con esto nos damos cuenta de dónde proviene el estilo inusitado del escritor mexicano, de un apropiacionismo que consiste en retomar obras de otras épocas, otras geografías, otros estilos, para en una suerte de collage incorporarlas al corpus de la novela. Ahora bien, la posmodernidad implica una contaminación de discursos anteriores. Esto es, lo posmoderno entendido como una imbricación discursiva de estilos viejos y nuevos, de formas viejas y nuevas, una constante recuperación de mitologías de tiempos y geografías lejanas, así como un uso de simbologías personales o colectivas, eventos

históricos remotos o recientes. Una heterogeneidad que es una polifonía de voces, en la mezcla de géneros y contenidos; mezclas de elementos que antes parecía imposible de combinar en una obra. La obra de Elizondo en ese sentido es completamente posmoderna. Cuando leemos *Farabeuf* "nos encontramos ante un palimpsesto, con textos diferentes, entremezclados, cuya conexión no queda jamás aclarada en forma completa. Y todo ello enmarcado por un tiempo y un espacio fluidos, inestables" (Durán 151). Elizondo mezcla en su obra una perspectiva fenomenológica de la realidad (la corriente de conciencia como técnica literaria); una cierta filosofía china en donde el mundo está constituido por un número infinito de mutaciones, que sólo pueden expresarse en un instante dado; una técnica cinematográfica influencia de las tomas largas de Visconti; un erotismo emparentado con la muerte que toma de Bataille; y un éxtasis *místico* que le da un carácter dionisiaco a todo este experimento posmoderno de Elizondo.

Algunas de las notas de la posmodernidad que Oviedo adscribe a las expresiones literarias más recientes y que son aplicables a la obra de Elizondo son: "escepticismo, desaliento, sarcasmo, incertidumbre espiritual, antirrealismo, visión apocalíptica de la Historia, gusto por las formas paródicas y autorreflexivas, tendencia al caos, desconfianza en el lenguaje como creador de sentido" (Oviedo 385). La autorreflexión y la fractura en el lenguaje como características de la producción de sentido son quizá los rasgos más notorios en la obra de Elizondo. Tanto en *Farabeuf* como en *El Hipogeo Secreto*, el escritor regresa una y otra vez a escenas que narra, no por generar una especie de efecto cíclico sino porque quiere transmitir el efecto de que no ha podido narrar lo narrado (aunque esto en verdad no sea así); una suerte de duda o incertidumbre constante que se transmite en el propio quehacer narrativo impregna toda la obra, como ya he dicho en el capítulo tres. El lenguaje se convierte en autorreferencial y al perder

su propiedad apofántica¹ parece olvidarse de la trama y da la impresión de que las palabras ya no aluden a los sucesos que los personajes sufren. En las novelas de Elizondo se cumple la paradoja de usar un discurso al mismo tiempo que se duda de él, he ahí su poder de seducción: "El libro acaba por metérsenos dentro como un puñal, como un bisturí, acaba por seducirnos. Y ello mediante las imágenes, los contrastes, las secuencias oníricas, los símbolos, las situaciones vitales, la destrucción filosófica del fluir del tiempo que nos lleva a la exaltación del instante, al éxtasis" (Durán 157). Para facilitar la exposición de lo *posmoderno* he identificado tres rasgos que se reflejan en la obra de Elizondo, propios de la condición postmoderna, que aunque para algunos teóricos no esté claro o comprobado que dicha condición exista, aquí, en esta tesis, parto del supuesto de que en efecto existe. He decidido colocar algunos ejemplos de *Farabeuf* para complementar y reforzar las ideas que, desde luego, también son aplicables a *El Hipogeo Secreto*. Los cuatro rasgos estudiados son: Hiperrealismo. Insuficiencia del lenguaje. Fin de binomios. Ausencia de identidad.

6.3 Hiperrealismo.

Ya he mencionado que los escritores *posmodernos* no intentan volver a lo referencial como los escritores del *posboom*, pero esta especie de antirrealismo en ocasiones es producida mediante una hipertrofia de lo real; es decir no una ausencia de lo real sino una saturación de lo real, algo así como un hiperrealismo. Un hiperrealismo que es el del zoom-in, el del close-up, el del simulacro; un hiperrealismo que es generado en la medida en que Elizondo explora de cerca, cada vez más de cerca, un acontecimiento. La narración descriptiva de Elizondo es la puesta en escena al máximo de una descripción fenomenológica de lo real, al tiempo que explora sus propios

¹ Apofántico: En Aristóteles, el discurso o proposición (Logos) que afirma o niega algo de cualquier cosa y, a diferencia de la pregunta, de la plegaria, etc., es verdadero o falso.

entornos ficticios como si se tratara de un medio visual de comunicación. Como si en una pantalla total se estuviese proyectando una y otra vez el mismo suceso. "Lo cual nos recuerda la técnica, tan frecuente en el cine y la televisión de estos últimos años, de helar la acción, repentinamente, mediante un still. Que en algunos casos viene a ser como un brusco frenazo que nos hace comprender a qué velocidad veníamos viajando" (Durán 158) Quizá por eso esté justificado el intento de Durán de relacionar *Farabeuf* con la película *Belle de Jour* de Luis Buñuel. No porque exista un paralelismo con ella o una referencia directa sino por el manejo surreal de una técnica en apariencia exclusivamente cinematográfica. Luchino Visconti, el director de cine preferido de Elizondo (al cual le dedicó un ensayo), utiliza en sus films un ritmo obsesivo en donde los personajes inanimados representan papeles más importantes que los seres humanos. Elizondo hace lo mismo, como hemos visto en las figuras del capítulo cuatro. A través de su escritura va mostrando poco a poco, como en un travelling (movimiento de cámara en una grúa o en un riel) escenas y escenarios. "¿Hay algo más tenaz que la memoria?"(Cuaderno 33). Sí, la memoria visual, la imagen apresada en una instantánea que vuelve permanentemente en un ritual en donde ya no hay olvido posible ni tampoco un absolutismo como el de "Funes el memorioso" de Borges. No cabe duda de que este aspecto visual es propio de la posmodernidad, en donde a pesar de la influencia tecnológica hay una reminiscencia de discursos del arte bidimensional clásico. Gironella, Francisco Corzas, Sofía Bassi, son algunas de las influencias pictóricas en la creación de atmósferas literarias en Elizondo; dentro de sus novelas se concede gran importancia a la representación pictórica o la imagen bidimensional. En el caso de *El Hipogeo Secreto* se trata de una obra del pintor Juan Bautista Chardin. La pintura es parte de la escena siempre fija (a las 6:23 de la tarde) en donde una mujer lee el libro de *El Hipogeo Secreto*. Mientras que en *Farabeuf* juega un papel relevante un cuadro de

Tiziano llamado *Amor Sagrado y Amor Profano*, cuadro del que los personajes entrarán y saldrán como si se estuvieran reflejando en un espejo, o estuvieran pasando de un escenario a otro. Este cuadro y la fotografía de un chino que es torturado en 1901 en Pekín (que Elizondo vio por vez primera en un libro de Bataille) serán las dos imágenes que Elizondo utiliza como universos paralelos en donde sucede lo que está aconteciendo en la diégesis en una casa junto a la playa y en una casa de París en la calle *rue de l'Odéon* número 3. O bien a la inversa; lo que sucede con dos personajes, un hombre y una mujer, en una playa y en una vieja casona de París, se traslada a la fotografía del supliciado chino y a la pintura de Tiziano. Así los tres escenarios, las tres locaciones imaginarias de Elizondo, serán: una playa (supuestamente Honfleur, en Normandía), una casa en París, y la ciudad de Pekín. Pero las tres imágenes se superpondrán unas a otras hasta llegar a duplicar o triplicar a los personajes, un hombre y una mujer. Esa suerte de metamorfosis constante de los escenarios y la identidad de los personajes que aparece en ambas novelas, será conseguida gracias a las imágenes repetitivas que Elizondo logra a través de técnicas narrativas que tienen un aspecto fenomenológico-cinematográfico que no necesariamente tienen un manejo realista en su acercamiento al mundo fenomenal. A través de ensueños, recuerdos o figuraciones mentales de los personajes o de los narradores (que no siempre son los mismos), se logra el hiperrealismo casi pornográfico² de Elizondo. Este hiperrealismo es un realismo distorsionado por exceso, casi un fotorrealismo logrado por la repetición de la visión. Respecto a la experiencia del dolor de uno de sus personajes, escribe: “el dolor que expresa esa fotografía es muchísimo, muy superior en términos de literatura; claro está, al dolor físico que experimenta el chino que está siendo torturado” (Curley 1989 50). Lo

² Para Jean Baudrillard, lo pornográfico es un hiperrealismo, es una forma de aniquilar la realidad por exceso de realidad. En lo pornográfico como en el hiperrealismo hay una saturación, en *El Crimen Perfecto* apunta que con lo Virtual hemos entrado “en la era de la liquidación de lo Real y de lo Referencial” (149).

mismo sucede con el personaje femenino de *El Hipogeo Secreto* justo cuando La perra está en un barracón representando algo en un espectáculo siniestro que es un teatro destinado a mostrar lo que sucederá más adelante en la novela³. El sufrimiento de ella y la expectativa de los miembros del Urkreis son mayores que los que en verdad experimentan al final de la novela.

Tanto la muerte del chino torturado en Pekín en 1901 (*Farabeuf*) como la experiencia a la que es sometida Mía (*El Hipogeo Secreto*), son rituales que aluden a una crucifixión postmoderna que es la de la imagen: "¡Pasen, señores, pasen! ¡Vean las maravillas del mundo! ¡Los monstruos que asombran! ¡La beldad que enloquece! ¡El Mal que huela! ¡Pasen, señores, pasen! ¡Pasen a ver a la mujer-cristo!" (Cuaderno 121). Los Cristos contemporáneos que forman parte del imaginario postmoderno⁴ están inscritos en la lógica de consumo, de gasto, de regalo erótico, a través de un continuo deslizamiento sobre una superficie no reflexiva sino televisiva, fotográfica. O dicho de otra forma, las crucifixiones elizondianas no pueden ya horrorizar porque se dan no en una realidad sino en una pantalla de control, en lo que Baudrillard llama *hiperrealismo de simulación*. Hiperrealismo que hace que lo irracional y lo histórico, se proyecten en la realidad sin ninguna metáfora, en un espacio de simulación; "la tragedia no tiene efecto en un mundo no trágico, en el que se actúa útilmente o estúpidamente" (Bataille 99). En la novela de Elizondo, su personaje es crucificado en una lógica que ya no corresponde a la de la tragedia. Esa es la paradoja de lo *posmoderno*: recuperar viejos rituales pero en un espacio sin tragedia o catarsis posible. Elizondo entra en ese territorio *postmoderno*, en un fotorrealismo apolíneo en el que sin embargo parece haber aún vestigios de algo dionisiaco. En *La oscuridad no miente*, George Bataille escribe: "Existe una maldición en el erotismo; pero si es verdad que, al parecer, la religión se

³ Hay una alusión al episodio de la Ratonera en *Hamlet*.

⁴ Para abundar sobre el tema de la crucifixión en la posmodernidad ver: (Sabugal 2002)

muere, es en la medida en que rechaza lo que la ha creado, en la medida en que, de manera enfermiza, vomita la maldición" (218). El escritor francés nos dice que los rituales dionisiacos han sido reciclados para no perder su parte de erotismo. Lo erótico del crucificado elizondiano, la seducción de la crucifixión, siguen circulando intensamente, por eso *Farabeuf* o *El Hipogeo Secreto* son novelas con un personaje esquizoide: a la vez fotógrafo y torturador, amante y testigo, narrador y narratario. Ese personaje tipo de Elizondo es el hombre postmoderno ahogándose en la instantaneidad del hiperrealismo. O dicho de otra forma los "hombres-escritura" de Elizondo son el ejemplo literario de la pérdida de los grandes relatos que la modernidad generó. A pesar de la crucifixión china de Elizondo hay una imposibilidad de aniquilar el futuro mediante un éxtasis místico. Un éxtasis que es quizá más técnico que místico (más de escritor que de religioso). He ahí la condición posmoderna de vivir plenamente el instante. En la posmodernidad vivimos en la instantaneidad. Y gracias al erotismo y la seducción, nos hemos instalado para morir virtualmente como la efímera en el ámbar.

Si Elizondo retoma el tema del crucificado en sus novelas hiperrealistas hasta la simulación, es porque en el fondo ese hiperrealismo enlaza con otro rasgo postmoderno que es el pastiche, que puede ser entendido como una imbricación de estilos y temas que a menudo aparece en la obra postmoderna. Una estrategia de seducción opera en este recurso de reactivar ritos-discursos desaparecidos. Lo demoniaco en Elizondo es una recuperación de un discurso viejo, aparentemente superado por la modernidad, y que al aparecer ya sea como collage o mediante el pastiche en una novela de 1965 o de 1969, cuestiona o pone en entredicho todo el discurso racional moderno. Sin infierno ni paraíso, el escritor postmoderno parece condenado al exilio perpetuo⁵, y en última

⁵ Aquí la metáfora del exilio tiene que ver con el término deleuziano de reterritorialización. La literatura de autores posmodernos es difícil de inscribir con precisión en una genealogía, un género, una tradición, y por eso mismo está condenada a ir ocupando diferentes territorios que sólo son momentáneos y

instancia a recuperar algún *gran relato* perdido en los años o en los siglos. En *El crimen perfecto* en un ensayo titulado "El síndrome de Babel", en donde hace referencia a Borges, Baudrillard escribe: "Es posible que con la teoría del Juego y del Caos estemos a punto de desprendernos de esa responsabilidad histórica, de esa responsabilidad terrorista de la salvación y de la verdad, que explotan la ciencia y la religión, y de recuperar la misma libertad que los Antiguos" (129). Ya no es necesario que un sistema cultural de los años sesenta en México tenga cristos verdaderos, nos conformamos con simularlos en la literatura. La sociedad postmoderna ya no cree en el chivo expiatorio, lo que sí necesita es la representación del chivo expiatorio, necesita demencialmente la fijación de los acontecimientos en imágenes, instantáneas que se puedan reciclar en la memoria; en eso se parecen el reciclaje y *el pastiche*, son "la imitación de un estilo peculiar o único, llevar una máscara estilística, hablar en un lenguaje muerto: pero es una práctica neutral de esa mímica, sin el motivo ulterior de la parodia, sin el impulso satírico" (Jameson 170). En *El Hipogeo Secreto* no hay una copia fiel del tono presocrático, ni hay una copia fiel del éxtasis religioso de los mártires, pero tampoco hay una burla a todo eso. La operación que se lleva a cabo en *el pastiche* ya no permite distinguir el tributo del plagio, ni la parodia irónica de la banalidad. La posibilidad de hacer una novela que sucede en Pekín y en París simultáneamente sin ninguna causa-efecto racional, la posibilidad de que un doctor europeo se vincule con rituales chinos, la extraña combinación de simbología occidental y oriental, es la aplicación de una técnica emparentada con el collage. Y en esa mezcla de tiempos, lugares, culturas, y estilos, la repetición se asemeja a un reciclaje. *El pastiche* se convierte en repetición tediosa, se encarga de insertar las ruinas culturales en un museo imaginario, o aplicándolo a la literatura, se encarga de generar una intertextualidad en donde los

susceptibles siempre de ser abandonados. Creo que el nomadismo estilístico es una característica más de la posmodernidad.

discursos se construyen a través de máscaras y con las múltiples voces de esas intensidades muertas que yo llamaría estilos. Cuántas veces se plagiará alusiva o elusivamente una trama anterior, cuántas veces se pondrá en escena la crucifixión, las pláticas estoicas de la filosofía, las técnicas de Visconti, los rituales de adivinación chinos; el *pastiche* postmoderno no lo sabe, porque su operación misma le impide registrar, recordar o proyectar, trabaja en un tiempo muerto, como los personajes que se detienen en un punto de la cinta de Möbius; "como si, por alguna razón, hoy fuésemos incapaces de concentrarnos en nuestro propio presente, como si nos hubiésemos vuelto incapaces de conseguir representaciones estéticas de nuestra propia experiencia actual" (Jameson 174).

6.4 Insuficiencia del lenguaje

En este trabajo he dado por sentado algo que en verdad merece explicación: la filiación de Elizondo a una forma de entender la escritura que ya no cree en el lenguaje. Es decir, el tema de reflexión en la obra del escritor es precisamente la insuficiencia del lenguaje. Ya en el capítulo cinco he dicho que aunque la falta de fe en el lenguaje que manifiesta Elizondo problematiza la producción de sentido, éste, el sentido, nunca está ausente. "El sentido se encuentra precisamente en el no saber, en la ambigüedad de la invención" (Curley 1989 91). Cuando Vargas Llosa dice que Flaubert no cedió a una escritura de la incomunicabilidad, describe brevemente en qué consistían las condiciones histórico-literarias que hubieran podido hacer presa a Flaubert de dicha forma de escribir; condiciones que "a partir de esta actitud de desesperado individualismo ante la vocación, lúcidamente asumida como una ciudadela contra el mundo, surgiera una estética de la incomunicabilidad o del suicidio de la novela" (255); y es que esta actitud artística hubiera podido encontrar un equivalente formal en

Flaubert haciéndolo desembocar finalmente en una literatura “de lo fragmentario, de lo inexpresable, de la destrucción” (255). Algo que como apunta Vargas Llosa no le sucedió al escritor francés. Precisamente lo que aquí intento definir con “insuficiencia del lenguaje” sería una suerte de anti-flaubertismo; esto es, entender la literatura ya no como un lugar de encuentro sino de desencuentro. Existen dos nociones vinculadas a esta idea, una es la de la ilegibilidad de la escritura y la otra es la de entender el lenguaje como desvío.

Ya he mencionado que hay ciertos autores (Elizondo uno de ellos) que se suelen vincular a la idea de ilegibilidad, pero esto no es porque sólo en ellos se manifieste dicha característica sino que su producción literaria hace más evidente la ilegibilidad en comparación a la producción literaria de otros autores (como Flaubert). La idea de que lo dado en la lectura se da como *ilegible* se debe a Jacques Derrida. Por *ilegible* entiende lo que no se da como un sentido que debe ser descifrado a través de una escritura. Esta idea se opone a la vieja noción de que leer es descifrar, y que descifrar es atravesar las marcas o significantes en dirección hacia el sentido o hacia un significado. En palabras de Derrida: “lo que se experimenta en el trabajo deconstructivo es que a menudo, no solamente en ciertos textos en particular, sino quizá en el límite de todo texto, hay un momento en que leer consiste en experimentar que el sentido no es accesible, que no hay un sentido escondido detrás de los signos, que el concepto tradicional de lectura no resiste ante la experiencia del texto; y, en consecuencia, que lo que se lee es una cierta *ilegibilidad*” (Derrida 168). El mismo Derrida comenta en un artículo publicado en 1986 en la “Revista de Occidente” que Paul de Man había hecho notar que la imposibilidad de leer no debería ser tomada a la ligera. Y no debe tomarse a la ligera cierta ilegibilidad porque “tal ilegibilidad no es, ciertamente, un límite exterior a lo legible, como si, leyendo, uno se topara con una pared, no: *en* la lectura es donde la

ilegibilidad aparece como *legible*” (Derrida 168). La ilegibilidad de *El Hipogeo Secreto* consiste en hacer el recorrido que hacen los personajes mediante la superposición de las figuras que arman la estructura de duda de la novela. En la medida en que esas figuras (analizadas en el capítulo cuatro) se ponen en movimiento, se pone en juego la ilegibilidad de la novela.

El lenguaje interpretado como desvío (lo contrario a una relación lógica entre significante y significado) y no como garantía, no sabotea la noción de significado sino que más bien le inyecta un dinamismo radical. Ya no sólo se trata de reconocer la polisemia de todo discurso sino que el propio discurso lejos de fijar momentáneamente un determinado significado, se convierte en un espacio de dispersión. Si cada significante puede ser revertido (deslizamiento en un anillo de Möbius) entonces no hay ya meta final, no hay un significado esperando pacientemente del otro lado. El lenguaje nunca dice sólo lo que dice; es propio de cualquier lenguaje “prestarse asistencia a sí mismo, nunca diciendo sólo lo que dice, sino siempre más y siempre menos” (Blanchot 108). Curley menciona que *El Hipogeo Secreto* ha sido comparado con *Finnegans Wake* de James Joyce; sin embargo “mientras esta obra monumental de Joyce demuestra un dominio definitivo del lenguaje literario, *El Hipogeo Secreto* representa un intento infructuoso y ambivalente de penetrar en el mundo subjetivo sin pagar el debido tributo a la fuerza convencional de la palabra escrita y las técnicas narrativas empleadas” (Curley 1989 151) En ese sentido la escritura de Elizondo puede ser considerada como “débil”, entendiendo por esto una blandura en cuanto a significados firmes y estables. Ya he mencionado la pérdida de la propiedad apofántica del lenguaje en la escritura de Elizondo, que enlaza con el deseo de “purificar las palabras de su sentido referencial” (Curley 1989 157). Purificación en la que “las palabras se deshacen de sus vestiduras denotativas y recubren su pureza original, su sonido, su ritmo y su entonación mágica”

(Curley 1989 168). Sin embargo este abandono de la propiedad apofántica del lenguaje no basta para explicar el tópico de la insuficiencia del lenguaje. Hay que agregar el concepto de “interrupción” que Blanchot contempla como definitorio cuando habla de escritura.

La interrupción había sido hasta ahora referida a la conversación que sostienen los dos hombres debajo del árbol; sin embargo esa era una de las figuras que operaba como metáfora de la Interrupción con mayúscula que es inherente a todo discurso. No me refiero sólo al dialogismo en la literatura que Bajtín ha referido y que Julia Kristeva retoma y amplía al explicar que “la palabra literaria no es un punto (un sentido fijo), sino un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras” (188). No sólo a ese dialogismo me refiero sino a una inconclusión radical, en un sentido abstracto, que hay en toda enunciación. El lenguaje, la escritura, la novela *El Hipogeo Secreto* no está ahí para decir la imposibilidad del lenguaje (eso sería absurdo) sino que está ahí para responder a esa imposibilidad. Tal es la disyunción de la literatura: “ nombra lo posible, responde a lo imposible” (Blanchot 93). En última instancia todo discurso es una dinámica de pregunta y respuesta, “ toda palabra inicial empieza por responder. Respuesta a cuanto todavía no fue oído, respuesta en sí esperanzada donde se afirma la espera impaciente de lo desconocido, y la esperanza anhelante de la presencia” (Blanchot 93-94). Por eso en el capítulo tres he hablado de imposibilidad de la presencia, no porque el lenguaje niegue la presencia sino porque la aplaza indefinidamente, en esa infinitud que es la del anillo de Möbius.

La interrupción formalmente se da en la novela mediante la imbricación de dos planos: “ estos dos planos, el meditativo y el novelesco, nunca logran fundirse de una manera feliz, el uno continuamente interrumpe el otro y es esta constante interrupción la

que obstaculiza la participación del lector” (Curley 1989 154). En el momento en el que la pregunta y la respuesta son una cadena infinita, la escritura se transforma en un espejo de esa fuga pánica de la pregunta aún no hecha. La escritura, como la mariposa china, tiene que ser simulada, pero si la capacidad del lenguaje tiene que ser simulada; esa simulación provoca que lo narrado sea necesariamente fragmentado, pues la imposibilidad de una identidad, de una unidad y una coherencia discursiva hacen que los objetos sean siempre descompuestos en instantáneas, como vistos a través de una ventana empañada, en trozos de realidad hipertrofiados, en pedazos de una realidad que parece ficticia. Por eso Elizondo nos dará en su discurso narrativo sólo fragmentos; unas inscripciones que el pseudo-T intenta descifrar, un grupo secreto de hombres que forman el Urkreis, una mujer que lee en un diván un libro rojo, un cementerio, un expediente clínico, una danza que es una disciplina. Siempre fragmentos, siempre cosas incompletas, imposibilitadas de toda completitud y de toda identidad en el tiempo y en el espacio. La forma de narrar en *Farabeuf* es la forma de elaboración de discursos postmodernos, una forma fracturada que requiere del *pastiche* y la simulación para poder disfrazarse de discurso. Una interrupción constante opera en la literatura de Elizondo, por eso es postmoderna, porque ya no hay una continuidad, aquella vieja continuidad anhelada por el proyecto moderno. La historia misma de la humanidad es en la postmodernidad una ficción, es fragmentada, incompleta. "El pasado puede ser reelaborado; el presente sigue temblando, subjetivamente, en nuestras manos; el futuro lo podemos prever o desear, sin saber del todo cómo se nos va a revelar" (Durán 163). Y aunque lo anterior podría decirse que siempre ha sido así, es en la posmodernidad en donde alcanza un punto máximo al no haber ya discursos duros que legitimen un pasado o un proyecto de futuro. Por eso el acontecimiento central de la novela de Elizondo siempre está transformándose, siempre está huyendo a otro lugar a través de esa

estructura de Möbius, no se encuentra ni en un libro de tafelete rojo, ni en las novelitas que escribe X, no se encuentra en la figura humana torturada en la *Danza de la Flor de Fuego*, ni en la conversación que ocurre debajo de un árbol. El suceso que se nos escapa al leer la novela puede ser todo y nada, puede ser una cosa en un momento y al siguiente instante transformarse. Porque la panorámica que tenemos como lectores es siempre truncada, fragmentada, y no podemos elaborar un discurso coherente que articule la novela de principio a fin. La experiencia de la interrupción de la que habla Blanchot “no se origina más que en el espacio y el tiempo del lenguaje, allí donde éste, mediante la escritura, pone en jaque a la idea de origen” (Blanchot 128). El lector, en una fascinante similitud con los personajes, está imposibilitado para acceder a ese acontecimiento mitad rito erótico, mitad operación de muerte o escritura. Y si les es imposible es porque están atrapados en instantes inconexos, despojados de temporalidad causal. Por eso la literatura es un intento por resolver esta insuficiencia del lenguaje, pero al intentarlo lo pone de manifiesto; es como cuando se viola una ley, al tiempo que se transgrede se reafirma. La literatura quiere lo posible para responder a lo imposible, Elizondo encuentra como Borges, una manera de responder a esa insuficiencia del lenguaje, sólo que "en lugar de luchar con lo infinito, con la eternidad, como hace Borges, Elizondo prefiere insertarse en este otro infinito, negativo, que es la paralización del tiempo: la eternidad en la palma de la mano, o en la punta de un cuchillo" (Durán 169).

6.5 Fin de binomios

En el capítulo cinco he expuesto que la cinta de Möbius permite pasar de un lado de la cinta al otro sin ningún movimiento de profundidad. Ese efecto de superficie, como lo llama Deleuze, permite la aniquilación de las dicotomías. En *El Hipogeo*

Secreto, gracias a la metalepsis, se da la impresión de asistir a la neutralización de un binomio, el de la realidad y la ficción. En *Farabeuf* y en menor medida en la novela aquí estudiada encontramos bajo la forma del *pastiche* dos formas de escritura que se oponen en primera instancia; un choque entre dos estilos, el positivista y el poético. Simplificando mucho, estos estilos se corresponden con el binomio occidente-oriente, en dónde lo científico-positivista se asocia con la tradición occidental y lo místico-poético se asocia con lo oriental. En Elizondo es notorio que dichas corrientes, en apariencia contrarias (por eso hablé de choque) se unen disimuladamente de tal suerte que logran diluirse entre sí. Ya no se trata de una exposición de contraste mediante la cual el autor intente demostrar una oposición o una dicotomía de contrarios, sino que se trata de la creación de una zona neutra en donde Occidente y Oriente, positivismo y poesía, pierden toda fuerza polar para ir y venir en una superficie plana de deslizamiento, como de una pantalla o una plancha de quirófano. La dialéctica en Elizondo está ausente por inscribir las polaridades en una forma siempre reversible (la cinta de Möbius); por eso las acciones de sus personajes dan la impresión de estar fuera de toda disyuntiva (moral por ejemplo). Son personajes que están más allá del bien y el mal, como si en la escenografía de Elizondo no fuera posible ya la polaridad en ningún sentido. *Farabeuf*, como la postmodernidad, es la puesta en escena de la neutralidad. Como si la existencia humana se hubiera detenido fotográficamente en un sitio en donde no es posible estar en uno de los polos, en donde no fuera posible entrar o salir, un quicio sin bien ni mal, "esperándome como el tigre, en 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...?" (Cuaderno 98). Algo nuevo se deja respirar en este texto postmoderno, algo higiénico y descriptivo ha sustituido a los antiguos intercambios simbólicos que eran lo contrario a la neutralización. Ya no se busca el origen sino el sitio de la indeterminación, la

indiferencia seductora del simulacro, de *El Hipogeo Secreto*. El mundo que vio resquebrajarse la generación del boom y la realidad que intentan a toda costa rescatar los de la generación del *postboom* ya no puede seguir vigente ahí donde ya no hay un gran relato, una utopía, una dinámica histórica en pos de la cual se legitime una perspectiva realista del mundo. La antigua dialéctica de binomios que alimentaba la literatura de compromiso o testimonial se parece a los ideales que han muerto y se parece a la cinta de Möbius por la que circulan los personajes de Elizondo, que termina por volver reversibles los polos, desembocando en una neutralidad; dialéctica que se parece también a la pintura de Tiziano que aparece al fondo de un salón en una casa parisina, "un cuadro que por la ebriedad de nuestro deseo creímos que era real y que sólo ahora sabemos que no era un cuadro, sino un espejo en cuya superficie nos estamos viendo morir" (Cuaderno 137).

6.6 Ausencia de identidad

En el apartado anterior mencioné ya la indiferencia seductora del simulacro, pero sin explicarla. El hiperrealismo de Elizondo, como ya dije, tiene algo de simulación en la medida en que huye de lo real (aunque sea mediante la saturación de lo real). Respecto a la seducción en la literatura, Derrida dice "en cuanto a la cuestión de la seducción, sí, la escritura es siempre el lugar de una seducción posible. Y ¿qué es seducir? Seducir es prometer alguna cosa -un sentido por ejemplo, o un objeto, o una persona-, que no se da como una presencia. Cuando el hombre o la mujer se dan, ya no hay seducción. Es preciso que exista ocultamiento y promesa; y elipsis de algo que no se presenta... Así pues, la escritura es justamente esta experiencia de no presentación. La escritura no se hace nunca presente, y cuando se presenta es siempre para anunciar alguna cosa que no está aquí" (Derrida 173-174) Las palabras de Derrida son aplicables

a cualquier narración, es el juego de la dilatación o de la espera, pero en la narrativa de Elizondo hay un constante deseo por prolongar lo más posible dicho efecto. La simulación se vincula con la incapacidad que hay en la textura de la novela por fijar identidades. En el capítulo anterior vimos cómo la novela de Elizondo sabotaba las cinco diferencias constitutivas de toda obra narrativa ficcional y que eran las cinco garantías diferenciales que permitían las identidades y las presencias unívocas y estables.

Ya en el capítulo tres de este trabajo se abordó el problema de la pérdida de identidad en la novela, asociado al de la estructura de duda. Así como sucede en *El Hipogeo Secreto*, en *Farabeuf* los personajes nunca tienen identidad, o mejor dicho, tienen identidades cambiantes, mutables. "El Doctor Farabeuf no es una unidad, ni siquiera es una persona con una sola identidad"(Curley 1989 98). La mujer es simultáneamente una enfermera, una prostituta, una monja de nombre Mélanie Dessaignes; la mujer de Farabeuf será simultáneamente el personaje femenino que corre en la playa, la mujer que aparece desnuda en la mesa de mármol, la mujer desnuda y vestida del cuadro de Tiziano y también el ser andrógino chino que es torturado. "¿Quién eres, pues, que así te presentas hecha toda de sombras a pesar de tu traje blanco de Enfermera?" (Cuaderno 99) Por su parte, el hombre es el doctor Farabeuf, el torturador, el fotógrafo, el maestro, un transeúnte, un anciano y es desde luego el narrador. La relación entre el objeto que desea y el objeto deseado, la relación entre torturador y torturado, es reflejada en la novela de una forma discursiva en la que es imposible saber quién es quién con certeza. La esquizofrenia es sólo uno de los aspectos posmodernos que Elizondo involucra a nivel formal y de contenido. Este rasgo lo he mencionado ya de paso cuando referí aquella conversación que sostienen los dos hombres debajo del árbol. Elizondo demuestra que el conocimiento resulta

prácticamente imposible mediante el lenguaje. Es por eso que hay tanto de fenomenológico en su novela, porque su narración más que dar la impresión de ser un hablar es un mirar. El efecto de su novela es el de una película muda en donde no queda más alternativa que mirar.

Lacan fue el que primero dio una versión lingüística del complejo de Edipo, según la cual la rivalidad de Edipo no es respecto al Padre sino respecto al "nombre del Padre", la autoridad paterna considerada ahora como lingüística. Las identidades de los nombres, las palabras como portadoras de un significado único, son puestas en duda permanentemente en la escritura de Elizondo: "Era un nombre o una palabra incomprendible -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" (Cuaderno 40). La esquizofrenia del postmoderno es producto de su incapacidad para afiliarse a una lengua y para nombrar. Reciclados todos los discursos parece imposible acceder al habla y al lenguaje, todos los enunciados posibles son ahora prestados, pertenecen a un padre asesinado. Ahí en donde una palabra, un dibujo, una fotografía, una imagen, ya no quieren decir nada, se da la esquizofrenia como la quiebra de la relación entre significantes. "Para Lacan, la experiencia de la temporalidad, el tiempo humano, el pasado, el presente, la memoria, la persistencia de la identidad personal a lo largo de meses y años, esta sensación existencial o experiencial del tiempo mismo, es también un efecto del lenguaje" (Jameson 177). Pero si el lenguaje está paralizado, entonces ya no puede haber identidad, es por esto que el hombre postmoderno ya no puede contestar a la pregunta ¿Qué soy? En la instantaneidad perpetua, sin conexión posible con el pasado, y sin ningún futuro concebible en el horizonte, las existencias postmodernas son dolorosamente impersonales y borrosas como los personajes de Elizondo.

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.

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”. Teoría y estética de la novela. Madrid: Taurus, 1989, 63-68.
- Barthes, Roland. El grado cero de la escritura, México: Siglo XXI, 2000.
- Bataille, Georges. La oscuridad no miente. México: Taurus, 2001.
- Baudrillard, Jean. El crimen perfecto. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Baudrillard, Jean. La transparencia del mal. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Blanchot, Maurice. El diálogo inconcluso. Caracas: Monte Avila, 1993.
- Blanco, José Joaquín. Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos. México: Cal y Arena, 1996.
- Bobes, Carmen. Historia de la teoría literaria I La antigüedad grecolatina. Madrid: Gredos, 1995.
- Borges, Jorge Luis. “Cuando la ficción vive en la ficción”. Textos cautivos. Madrid: Alianza, 1998. 56-59.
- Borges, Jorge Luis. “Ajedrez”. Antología poética 1923-1977. Madrid: Alianza, 1997. 24-25.
- Bradú Fabienne. “Cámara lúcida” *Vuelta*, 7:83 (Oct 1983), 37-38.
- Brushwood, John S. “Periodos literarios en el México del siglo XX: La transformación de la realidad” en: Ocampo, Aurora M. La crítica de la novela mexicana contemporánea. México: UNAM, 1981. 157-174.
- Brushwood, John S. La novela mexicana (1967-1982) México, Grijalbo. 1989.
- Castañón, Adolfo. “*Elsinore* de Salvador Elizondo” *Vuelta*, 13:146 (Jan 1989): 45-46.
- Colomer, Eusebi. El pensamiento alemán de Kant a Heidegger. III. Barcelona: Herder, 1990.
- Curley, Dermot. En la isla desierta. Una lectura de la obra de Salvador Elizondo. México: FCE, 1989.
- Curley, Dermot. “La Luz Que Regresa de Salvador Elizondo” *Vuelta*, 10:112 (Mar 1986): 49-50.
- D`Aquino, Alfonso. “*Elsinore* de Salvador Elizondo” *Vuelta*, 12:145 (Dec 1988): 38-41

De Man, Paul. La resistencia a la teoría. Madrid: Visor, 1990.

Deleuze, Gilles. Lógica del sentido. Barcelona: Paidós, 1994.

Derrida, Jaques. “Leer lo ilegible” entrevista con Carmen González-Marín, *Revista de Occidente*, 62-63, 1986.160-182.

Domínguez, Christopher. Antología de la narrativa mexicana del siglo XX. Tomo II. México: Fondo De Cultura Económica, 1996.

Durán, Manuel. Tríptico mexicano (Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo). México: SEP, 1973.

Elizondo, Salvador. Autobiografía Durán, Manuel. Tríptico mexicano (Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo). México: SEP. 1973.

(HS) Elizondo, Salvador. El Hipogeo Secreto. Narrativa completa México: Alfaguara, 1999. 207-317.

Elizondo, Salvador. “Narda o el verano”. Narrativa completa México: Alfaguara, 1999. 27-81.

Elizondo, Salvador. Camera lucida. Narrativa completa México: Alfaguara, 1999. 501-617.

(Cuaderno) Elizondo, Salvador. Cuaderno de Escritura. Obras I, México: El Colegio Nacional. 1994.

Elizondo, Salvador. “Salvador Elizondo”, Los narradores ante el público. México: Joaquín Mortiz, vol. I. 1977.

(Teoría) Elizondo, Salvador. Teoría del Infierno y otros ensayos, México: El Colegio Nacional. Ediciones del Equilibrista, 1992.

Elizondo, Salvador. “Máscara: recuerdos del teatro en un tiempo de crisis”. *Vuelta*, 9:100 (Mar 1985): 6-10.

Fell, Claude “Destrucción y poesía en la novela latinoamericana contemporánea”, en: III Congreso Latinoamericano de Escritores, Caracas: Ediciones del Congreso de la República, 1971, 207-213

Freud, Sigmund. “El interés por el psicoanálisis” en Obras Completas. Buenos Aires. Amorrortu. Vol. XIII.

Friedman, Norman. “El punto de vista” 1955. en: Sullà, Enric. Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX. Barcelona: Crítica, 1996. 78-88

Gabilondo, Ángel y Aranzueque, Gabriel. “Introducción” Por: Ricoeur, Paul. Historia y narratividad. Barcelona: Paidós, 1999. 9-32.

- Gálvez, Marina. La novela hispanoamericana contemporánea. Madrid: Taurus, 1987.
- Glantz, Margo. Repeticiones: ensayos sobre literatura mexicana Jalapa: Universidad Veracruzana, 1979.
- Goic, Cedomil. Historia de la novela hispanoamericana. Santiago: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972. 179.
- Jameson, Frederic. “Posmodernismo y sociedad de consumo” Foster Hal La Posmodernidad. Barcelona: Kairos, 1988. 165-186.
- Kart, Kohut. La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad. Madrid: Iberoamericana, 1997.
- Kristeva, Julia Semiotica 1. Madrid: Fundamentos, 1978.
- Lang, Sabine. “Prolegómenos para una teoría de la narración paradójica en textos de ficción”. 1 Marzo 2005, Universidad de Bremen. Ponencia presentada en el marco del 15º Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas. Sección “La narración paradójica: ‘normas narrativas’ y el principio de la ‘transgresión’”.
- Lausberg, Heinrich. Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura. Madrid: Gredos. 3 vols. 1966-68.
- Leal, Luis. “Nuevos novelistas mexicanos” *El Urogallo*, 35-36 (sep-dic 1975), pp.89-94. Ocampo, Aurora M. La crítica de la novela mexicana contemporánea. México: UNAM, 1981, 215-223.
- Malpartida, Juan. Prólogo “Salvador Elizondo, el grafógrafo” Elizondo, Salvador. El Hipogeo Secreto. Narrativa completa México: Alfaguara, 1999. 11-22
- Metz, Christian. Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968). Vol 1 Barcelona: Paidós, 2002.
- Michaëlis, Pierre. Escritura y realidad en *Farabeuf*. Plural (Mexico), 4:4 (9 Jan 1975): 63-68.
- Monsiváis, Carlos. “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX” en: Historia general de México Tomo 2. México: El Colegio de México, 1976. 1375-1547.
- Noguerol, Francisca. Monográfico relato hiperbreve. Tendencias del micro-relato hispanoamericano (1960-2002)
6 de febrero de 2005 <www.literaturas.com/1Hiperbreve2002FNoguerol.htm>
- Oviedo, José Miguel. Historia de la literatura hispanoamericana. T.4 Madrid: Alianza Editorial, 2001.

Paz, Octavio. México en la obra de Octavio Paz. II Generaciones y semblanzas. (Escritores y letras de México). México: Fondo de Cultura Económica, 1992. 610.

Poniatowska, Elena. Entrevista a Salvador Elizondo. *Plural* (Mexico), 4:9 (3 June 1975): 28-35.

Ricoeur, Paul. Historia y narratividad. Barcelona: Paidós. 1999.

Rimmon, Shlomith. “Tiempo, modo y voz (en la teoría de Genette)”. 1955, pp. 173-192. en: Sullà, Enric. Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX. Barcelona: Crítica, 1996.

Sabugal, Eduardo. La Cruz y la Ficción de Unicel. Lo Transritual como un espacio de resonancia entre la serie de lo Ritual y la serie de la Obsolescencia Planificada. Puebla: UDLA, 2002.

Shaw, Donald, L. Nueva narrativa hispanoamericana. Madrid: Cátedra, 1999, 241.

Shakespeare, William. Macbeth Philadelphia: J.B Lippincott and Co. 1873.

Tomasevskij, Boris. “*Tema y Trama*” Sullà, Enric. Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX. Barcelona: Crítica, 1996. 40-48.

Vargas, Mario. La orgía perpetua. Madrid: FCE De España, 1995.

Villegas, Paloma. “Nueva narrativa mexicana” en “La Cultura en México”, núm, 625, supl. de *Siempre!*, México, 30 ene, 1974. Ocampo, Aurora M. La crítica de la novela mexicana contemporánea. México: UNAM, 1981, 225-249.

Xirau, Ramón. “Palabras de recibimiento a Salvador Elizondo”. *Vuelta*, 5:55 (June 1981): 8.