



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA Y EDUCACIÓN A DISTANCIA



EL HIPOGEO SECRETO DE SALVADOR ELIZONDO: EL
ESPACIO N-DIMENSIONAL COMO UN LABERINTO MENTAL.

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA
JAIR MOSCOSA BAEZ

ASESOR:
LIC. ANDRÉS ARMANDO MÁRQUEZ MARDONES

MÉXICO, D. F. 2013.

SUA'ED



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradezco profundamente:

A mi madre, por darme su vida, sueños, educación y coraje, por ser mis ojos, corazón, boca, pies, manos, mente y espíritu. Es decir, el motivo para existir.

A mi hermana y a mi padre por su amor y paciencia.

A señorita C por construir perennidad en lo breve.

A mis camaradas GSG, JLVM, CMA, RMJ por las glorias obtenidas.

A IBG, SLO, ZDL, BRC, TFA, YGA, OCF, KCE, CGB, ECU, por su fe, paciencia, aliento y cariño.

A ARC, IRR, GRO, DSG, LMAF, JSA por convertirse en mi familia.

A SMV y a toda su familia por su protección, sabiduría y esperanza.

A FMV, RBB, JaBB, DBB, MBB, LBB, JBB, BBB, GaBB, GnaBB, AMB, CMB, JMB, EBL, LBL por cuidar de mí.

A mis ahijadas y a sus padres por la bendición.

A Jorge Luis Borges, José Saramago, Jules Verne, René Descartes, Gottfried Leibniz, por inventar este mundo.

A los números y las letras.

A la madre tierra.

Había una vez un cuento

Acababa
antes de comenzar
y comenzaba
después de acabar

Sus héroes entraban
después de su muerte
y salían
antes de su nacimiento

Sus héroes hablaban
de una tierra de un cielo
hablaban de esto y de aquello

Lo único que no decían
era algo que ni ellos sabían
Que sólo eran héroes en un cuento

Un cuento que acaba
antes de comenzar
y comienza
después de acabar.

Vasko Popa
Cuento de un cuento

Índice

Índice	7
Introducción.....	9
A. Elizondo y su obra.....	11
B. Salvador Elizondo y su generación	21
1. <i>El hipogeo secreto</i> y las referencias científicas	25
1.1. Lógica difusa	25
1.2. Cinta de Möbius y botella de Klein.....	31
1.3. Espacio-tiempo	49
2. Características propias de la novela	61
2.1. Intertextualidad	61
2.2. Metaficción.....	79
3. Conclusión: <i>El hipogeo secreto</i> , un laberinto mental	89
Bibliografía.....	97

Introducción

En el presente estudio se analizarán las características que conforman la estructura narrativa de *El hipogeo secreto* de Salvador Elizondo, publicado en 1968. Una novela, sobra decirlo, por demás compleja, a la cual se dedican las siguientes páginas para mostrar algunas de las múltiples aristas inmersas en ella.

Se inicia reseñando la obra de Elizondo para identificar los temas y estrategias preferidas por este autor. Esto ayudará a introducir y a su vez a reforzar los argumentos que se harán respecto a los tópicos presentes en *El hipogeo secreto*, como el espejo, la muerte, el sueño o el tiempo ya que en la novela juegan un papel fundamental para sostener la estructura planteada en ella.

Posteriormente se expondrán de manera sintética algunos conceptos científicos como la lógica difusa, la cinta de Möbius, la botella de Klein, y el espacio-tiempo así como la relación que estos conceptos guardan con *El hipogeo secreto*, tanto en su estructura como en su temática.

Asimismo se explicarán las principales características de la intertextualidad y metaficción para mostrar cómo estos conceptos son utilizados por Elizondo en su novela, no sólo como técnica sino también como motivo literario, además de que permiten identificar las relaciones que mantiene este texto con otras obras literarias. Ello permitirá observar, cómo los conceptos matemáticos antes mencionados son un recurso ideal para desarrollar las estrategias metafictivas que Elizondo desea insertar en su obra.

De igual forma se referirá la clasificación de laberintos que identifica Umberto Eco, para establecer una relación entre el laberinto de rizoma y la botella de Klein proyectada en n-dimensiones. Y con esto se conseguirá mostrar cómo es que la novela de Salvador

Elizondo, además de ser un espacio n -dimensional, también es un laberinto mental, sugerido al lector atento con un empeño lúdico.

A. Elizondo y su obra

Salvador Elizondo es un autor cosmopolita o como él se llama a sí mismo: “escritor experimental cosmopolita amateur y pobre”¹, además se le considera como uno de los pocos auténticos escritores malditos con que cuentan las letras hispánicas.² Su temática no es complaciente ni sencilla, muestra la inestabilidad y el lado oscuro de la angustia que provocan las obsesiones humanas. Esto se debe entre otras razones a la influencia directa que Elizondo tiene de otros autores como William Burroughs autor de *The Naked Lunch*, con quien compartió algunas veladas durante su estancia en Nueva York gracias a una beca de la Fundación Ford; de Baudelaire, autor que Elizondo confiesa haber releído constantemente, lo cual es, como él mismo refiere: “una de las cosas que mejor he hecho en la vida, o que no he hecho tan mal”³; del italiano Luchino Visconti, que lo hacen publicar en 1963 el libro *Luchino Visconti*, ensayo y reseña sobre la obra del cineasta; del Marqués de Sade, cuya técnica es por demás admirada por Elizondo al punto de revelar en su autobiografía lo siguiente: “Deseaba contagiarme de su obsesión [...] Me interesaban infinitamente más las ‘mecánicas’ que él había ideado [...] y el mérito de habernos remitido a otras literaturas, a otros pensamientos”⁴; de Georges Bataille, quien también lo apasionó durante algún tiempo: “Su rigorismo filosófico, casi incomprensible, sus deducciones espeluznantes acerca de la relación entre el coito y la muerte, su perspicacia enfermiza acerca de los significados ocultos de la obra de arte no eran [...] sino el basamento en el que se sustentaba un libro irritantemente mal escrito, apasionadamente desorbitado y febril”⁵; de Arthur Machen, al

¹ Cf. Salvador Elizondo, *Estanquillo*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, p. 194.

² Cf. Manuel Durán, *Tríptico mexicano, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo*, Secretaría de Educación Pública, México, 1973, p. 135.

³ Salvador Elizondo, *Autobiografía precoz*, Editorial Aldus, México, 2000, p. 50.

⁴ *Ibidem*, p. 51.

⁵ *Ibidem*, p. 52.

cual Elizondo se siente vitalmente vinculado: “me reveló la noción inquietante del paralelismo de mundos contiguos y simultáneos”⁶; de Ezra Pound, cuya obra fue altamente significativa en la vida y vocación de Elizondo: “su obra representa el afán más inquebrantable de realización poética que ha existido en toda la historia de la poesía”⁷; además se declara ferviente lector de la obra de Dostoievski, Tolstoi, Stendhal, Goethe o Gorostiza, y no tiene ningún empacho en ratificar la influencia que Joyce, Verne o Borges han tenido en su obra, tal y como se observará en el transcurso del presente estudio.

Elizondo al ser clasificado como un escritor maldito no puede esperar el aplauso del público, espera un compromiso de creación conjunta con su lector, ese requisito convierte su proyecto en algo radical y selectivo. Así lo confirma el mismo autor en una entrevista con Bruce-Novoa: “Prefiero escribir para intelectuales que para las masas. Me parecería horrible escribir para las masas.”⁸ Sus ideas por momentos pueden parecer políticamente incorrectas pues utiliza anécdotas siniestras en su obra, algunas reales y otras producto de la creatividad, no busca con ello beneficiarse del lector morboso, sino que las utiliza al no tener otro remedio, algunas de sus experiencias pesan demasiado en su vida y exigen ser expresadas⁹. Elizondo exhibe el mundo irreal, irracional de forma lúcida y por ello es más doloroso e insoportable y tiene que ver en gran medida con lo que ha experimentado:

Mi futuro, como miembro de la especie humana, estaba tan íntimamente unido al asco de mi propia vida y al asco de las que me rodeaban, que mi única escapatoria era la maldad, el cinismo, la aceptación de la cloaca como paradigma.¹⁰

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

⁸ John D. Bruce-Novoa, “Entrevista con Salvador Elizondo” en *La Palabra y el Hombre* no. 16, octubre-diciembre 1975, pp.51-58, p. 58.

⁹ Cf. Manuel Durán, *op. cit.*, p. 137.

¹⁰ Salvador Elizondo, *Autobiografía precoz, op. cit.*, p. 66.

Elizondo decide expresar en su literatura esa zona sombría, venenosa que hay en el interior, nos enfrenta con la locura, el crimen, el sadismo, la violencia, lo absurdo, la pasión y el erotismo como alegoría de la muerte; todo esto requiere salir a la superficie para alcanzar el proceso de purificación y librarse de la culpa que lo sumerge en la nostalgia, en el alcohol y en el delirio, que finalmente lo llevan al internamiento en un hospital psiquiátrico:

La locura no es más que una forma paroxística de la soledad. [...] es invariablemente, como lo demuestra la vida a la larga, una consecuencia de estar en lo cierto y esta condición es la más irritante para quienes conscientemente están equivocados. El mundo tiende a rechazar toda verdad que no funciona de acuerdo con las mentiras en las que se sustenta. [...] casi nunca acertaba a comprender por qué había yo pagado el precio de que me dieran toques eléctricos en el cerebro simplemente porque yo no había aceptado la realidad en la forma falaz con que me hubiera sido conveniente que la aceptara para no ser un número en un tratado de psicopatología. ¿Quién, si es fiel a su conciencia, no es viable a convertirse en ese personaje cuyo nombre se vuelve una letra, X,Y o Z, en esos libros que no hacen más que clasificar el alma humana sin comprenderla?¹¹

Estas temáticas se inician con *Farabeuf o la crónica de un instante* en 1965, cuya idea surge a partir de la imagen del supliciado chino contenida en el libro *Les larmes d'Éros* de Georges Bataille, y del manual de medicina con ilustraciones *Précis de Manuel Opératoire* del Dr. H. L. Farabeuf. Es una novela llena de transiciones, símbolos ambiguos y referencias a la muerte con el fin de exaltar los sentidos y las emociones a partir de imágenes violentas, pero a la vez en contraste con la quietud, la meditación y la parálisis. Es importante señalar la paradoja inicial entre las palabras “crónica” e “instante”; la crónica como una sucesión de hechos y el instante como una unidad de tiempo. La novela es la narración de un instante que parece prolongarse, como si se narrara una fotografía. Es una experiencia, cuyo tema

¹¹ *Ibidem*, pp. 68-71.

(erotismo, identidad y muerte) se rehúsa a la temporalidad. Para Elizondo evadir el tiempo es posible por medio de la fotografía o la muerte.

La estructura de esta novela es por demás interesante, parece como si se tratara de un suceso en el centro de una esfera y el autor iniciara la narración del mismo evento simultáneamente desde innumerables puntos alrededor de la misma. Esta novela marca el inicio de las obsesiones que Elizondo desarrollará a lo largo de toda su carrera como escritor. En ella se puede observar la zozobra que le provoca una escritura centrada en su propio proceso de gestación como productora de sensaciones, el solipsismo, la evocación e invocación, la dualidad antagónica del mundo, las artes plásticas y la transgresión. Adriana de Teresa observa todos estos temas en *Farabeuf* y hace un análisis bastante loable de ellos para demostrar que la novela utiliza como principal recurso de composición el principio de montaje de Eisenstein el cual de manera básica consiste en presentar dos o más imágenes que no necesariamente tienen relación entre sí, pero que al ser colocadas una detrás de otra producen en el espectador una idea más amplia y compleja. Elizondo en esta novela se enfrenta a una dificultad técnica al tratar de producir, mediante la escritura, un efecto esencialmente visual pero que habrá de sortear con gran maestría. Adriana de Teresa observa lo siguiente sobre la manera en que Elizondo consigue este efecto:

Una de las características esenciales del barroco es la del movimiento, y en *Farabeuf*, si bien el escritor pretende fijar y congelar un instante preciso, éste aparece *en movimiento*, es decir que no se trata de un instante estático como en una fotografía, sino más bien nos remite a una secuencia cinematográfica. De esta manera tenemos que, por un lado, Elizondo pretende frenar el acontecer al grado de que el lector perciba una especie de inmovilidad temporal, y por el otro, el instante que queda fijo no es estático, sino que en él encontramos movimiento.¹²

¹² Adriana de Teresa, *Farabeuf, escritura e imagen*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996, pp. 19-20.

Farabeuf es un libro de difícil acceso que requiere un lector atento, a lo cual Elizondo apuesta su obra en general ya que sus personajes son como trazos o esbozos que se van cifrando, ideogramas: “Los personajes son tan borrosos, y creen tan poco en sí mismos, que el lector no puede tampoco acabar de creer en ellos.”¹³ Su existencia e importancia dependen del lector y del autor, su función o identidad quedan a voluntad y criterio de los mismos, además de que los personajes no revelan mucho de sí, no se da información precisa, ni siquiera para avalar su existencia o no existencia. La identidad es inestable y cambiante, los rostros indecisos y variables.

Nuestra identidad es ilusoria, parece decirnos Elizondo, porque se basa sobre todo en nuestra memoria de nosotros mismos, la acumulación de recuerdos en nuestra memoria, referidos a un yo central. Pero esa memoria, miente incesantemente. No es memoria pura, sino amalgama de recuerdos, esperanzas, reconstrucciones orientadas por nuestros remordimientos y temores, por nuestras esperanzas y frustraciones¹⁴

Elizondo deja en claro la distancia que guarda con el realismo, centra su obra en una necesidad de abstraerse en otra realidad más profunda de acuerdo a su búsqueda artística, impulsada por el hecho de que “todo creador requiere de un modelo, precisamente para transformarlo.”¹⁵

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. [...] (El superrealismo) está caracterizado principalmente por una superación del realismo. El superrealismo es así una nueva manera de representar la realidad, una indagación

¹³ Manuel Durán, *op. cit.*, p. 167.

¹⁴ *Ibidem*, p. 162.

¹⁵ María Esther Castillo García, *La seducción originaria, La obediencia nocturna, El libro, El hipogeo secreto: Juan Vicente Melo, Juan García Ponce y Salvador Elizondo*, Universidad Autónoma de Querétaro, CONACYT, Plaza y Valdés, México, 2009, p. 26.

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.¹⁶

Elizondo tenía una fascinación por el arte visual y es en el estudio del lenguaje donde descubre que los ideogramas chinos son un componente gráfico de la escritura. Él mismo señala que “los chinos habían conseguido, en la estructura de sus caracteres ideográficos, exactamente los mismos resultados que Eisenstein en sus películas.”¹⁷ Así pues, es como Elizondo busca el significado de narrar, el lenguaje es como una maquinaria que construye ciudades, como en *El hipogeo secreto*, las palabras van forjando caminos, lugares, rostros, historias en las que el autor es el creador del mundo en el que se ve reflejado. El proceso de la escritura va más allá del estilo, se convierte en motivo del relato e intenta sobrepasar los límites de lo permisible echando mano de la metaficción. Algunos califican esto como un ejercicio de retórica barroca, pero detrás de ello existe un problema central en la novela *de la escritura*. El discurso de estos textos que remiten incesantemente a sí mismos y que exhiben de manera reiterada su condición verbal, consagra una idea del ser humano como figura encerrada de principio a fin dentro del ámbito del lenguaje. En otras palabras, la imagen del ser humano es concebida como caligrafía, como ente verbal traspasado de punta a punta por el lenguaje.¹⁸

El ser humano se diferencia de los demás seres vivos porque puede pensar y porque este acto se convierte en lenguaje. Si pensamos en el mundo creamos el mundo, si pensamos en nosotros, nos creamos a nosotros, nos escribimos. Como ya lo dijera Octavio Paz: “El

¹⁶ Eduardo Sabugal Torres, *El Hipogeo Secreto de Salvador Elizondo, una novela paradigmática del posmodernismo en México*, Tesis de maestría, Universidad de las Américas Puebla, Puebla: 2005, Formato digital,

¹⁷ Salvador Elizondo, *Autobiografía precoz*, op. cit., p. 38.

¹⁸ Eduardo Becerra, “Introducción” en Elizondo, Salvador, *Farabeuf o la crónica de un instante*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2000, p. 16.

hombre es hombre gracias al lenguaje, gracias a la metáfora original que lo hizo ser otro y lo separó del mundo natural. El hombre es un ser que se ha creado a sí mismo al crear un lenguaje. Por la palabra, el hombre es una metáfora de sí mismo.”¹⁹ Es por eso que queda situado justo entre la realidad y las palabras, como en un laberinto que no tiene salida. Elizondo refleja esta condición laberíntica, ya que recorre en sus narraciones diferentes caminos para finalmente volver al punto de partida y verse sumergido en la imposibilidad de ir más allá de los límites que el lenguaje impone. Su narrativa parte de palabras que se desdoblán y se van armando, una a razón de la otra, intentando nombrar lo que no ha sido nombrado, para lo cual se hace necesario inventar otras palabras o formas literarias que no estén dentro del bagaje del literario conocido. Elizondo representa una mente que se ha exigido bastante para encontrar respuestas veraces y ha quedado atrapado en los límites, llegando incluso al absurdo para comprobar que la realidad y el lenguaje pueden llegar a ser una ilusión laberíntica.

El conocimiento asume su imposibilidad de llegar al fondo, a las esencias de lo real, pues se ve a sí mismo atrapado y sin escapatoria en la tela de araña, siempre volátil y cambiante, de las palabras. Para el hombre, el universo se convierte en un tejido de representaciones y símbolos inestables. Pensar se convierte en una escritura, circulación de signos que construyen y destruyen para volver a construir incesantemente redes de sentido. [...] si no es posible ir más allá del lenguaje, toda esencia, todo significado trascendental, toda verdad definitiva e inmutable resultan imposibles de alcanzar. [...] la literatura moderna acaba instaurando una crítica radical de sí misma que desemboca en el reconocimiento de la impotencia de su verbo para dar cuenta de los laberintos secretos de lo real.²⁰

Salvador Elizondo en su obra explora confines inhóspitos del lenguaje y la literatura, pero su favorito definitivamente es el callejón sin salida en donde se encuentra el escritor que

¹⁹ Octavio Paz, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 34.

²⁰ Eduardo Becerra, *op. cit.*, p. 19-21

expresa plena conciencia sobre el acto de escribir. En “El grafógrafo”, quizá su cuento más citado, no hay más trama ni más anécdota que la de estar escribiendo e imaginarse a sí mismo haciéndolo: “Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo”²¹. Por medio de la aliteración fónica y semántica, consigue intrincar este texto e insertar un buen número de planos diegéticos, de tal manera, que es difícil el seguimiento exacto de lo ocurrido aunque no sea más que un simple acto. Así también, lo intenta en “El escriba”, pero con una técnica un tanto distinta. Aquí, el ensimismamiento del escritor no es inmediato, requiere de un espejo con el cual juega a duplicar su personalidad y a adivinar su propio pensamiento como si fuese un agente externo. Con ello consigue no sólo describir el reflejo de su cuerpo y sus actos sino también el de su pensamiento, de tal manera que es difícil determinar de qué lado del espejo se realiza la narración: “Ha construido alguna conjetura acerca de mí; soy el tema de su composición”²². Además del espejo, Elizondo utiliza otros recursos para desarrollar en múltiples planos sus narraciones, como lo hace con la *abstracción* en “La Historia según Pao Cheng”, donde plantea la posibilidad de que el escritor del relato se condene a sí mismo a ser el producto de la imaginación de su propio personaje, o como en el complicado cuento “Log”, donde la crónica es demasiado ambigua y los planos circulan alrededor de un escritor en una isla desierta, sus digresiones sobre la escritura de un libro imposible, y el lector. De igual manera, utiliza al *sueño* como pretexto para inscribirse a sí mismo como personaje, aun cuando se trate de una historia autobiográfica como en el caso de *Elsinore*: “Estoy soñando que escribo este relato”²³, o bien se olvida de cualquier excusa, confronta directamente a los personajes con su autor, tal cual sucede en

²¹ Salvador Elizondo, “El grafógrafo” en *El grafógrafo*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, p. 9.

²² Salvador Elizondo, “El escriba” en *Antología personal*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, p. 107

²³ Salvador Elizondo, *Elsinore: un cuaderno*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, p. 9

Miscast, y se dedica a la transgresión de los parámetros que rigen la literatura clásica. Es importante resaltar este último texto que es una obra de teatro en la cual los personajes (en este caso actores) cuestionan sin más al dramaturgo que los concibe y son partícipes en el acto de creación de cada escena, ya que muchos de los elementos inmersos aquí se encuentran ya desarrollados desde *El hipogeo secreto*, y lo que intenta Elizondo con ello es dar un paso más en lo metaficcional al vulnerar no solo la barrera entre escritor y personaje, o la cuarta pared del teatro, sino combinar técnicas y colocar en un mismo plano, al dramaturgo, director, personajes, intérpretes, lectores y espectadores.

Elizondo en sus textos no busca contarnos ninguna gesta, ni maravillarnos mediante la retórica. Pretende exponer sus ideas estéticas y obsesiones. Estudia las posibilidades del lenguaje, reflexiona por momentos acerca de la dicotomía significado-significante como en sus cuentos “Sistema de Babel” o “Novela conjetural”, exhibe insistentemente en toda su obra la angustia que le provoca la continuidad del tiempo (como en los cuentos “Pasado anterior”, “Presente de infinitivo” o “Futuro imperfecto”, por mencionar sólo algunos), y se inclina por el uso de la ciencia como motivo y herramienta en su obra: “El conocimiento matemático es un conocimiento sin finalidad. Sólo puede tener una finalidad si se le aúna un elemento irracional: la voluntad. (La voluntad de que tenga una finalidad)”²⁴.

²⁴ Salvador Elizondo, “Ostraka” en *Cuaderno de escritura*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, p. 113.

B. Salvador Elizondo y su generación

Un hombre que no pudo completar la escuela primaria, fue el responsable de dar a la cultura mexicana una vastísima generación cultural. Juan José Arreola es un ejemplo de voluntad, talento e intuición, a quien se le reconoce por haber descubierto, pulido y difundido a escritores prolíficos nacidos en el periodo 1921-1935 y publicados a partir de la década de 1950, los cuales son generalmente clasificados como la Generación de Medio Siglo²⁵. Ellos, forjados en los talleres literarios o colaboradores en las publicaciones de Arreola representan el amplio espectro de intelectuales de la época, dentro de los cuales destacan no sólo literatos como Carlos Fuentes (quien habiendo estudiado en los mejores colegios América se sometía al juicio del autodidacta), sino también emblemáticas personalidades en otros ramos como la crítica, la dramaturgia, la historiografía y las artes plásticas.

Con la publicación de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo se marca el término de la novela de la Revolución para dar pauta a esta generación creadora que condensa diversos elementos de un discurso modernizador de la realidad mexicana. Este grupo se caracteriza principalmente por

el aprecio de los valores estéticos de la obra de arte por encima de cualquier otra consideración de orden político y social, la originalidad y la novedad entendidos como oriente que dirige la expresión del sujeto creador, el cosmopolitismo, una inclinación a favor de los valores de la modernidad que no excluye la crítica, y el rechazo de los discursos nacionalistas consolidados gracias al influjo de la Revolución Mexicana de 1910²⁶.

²⁵ Oscar Mata, “‘Soy un atento y seguro servidor de la joven literatura mexicana’ (Juan José Arreola y la Generación de Medio Siglo)” en Sánchez Valencia, Alejandra, Carlos Gómez Carro y Óscar Mata (Coordinadores editoriales), *La generación de Medio Siglo II*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2008, p. 20

²⁶ Leonardo Martínez, “La generación de Medio Siglo. Tesis historiográfica sobre una categoría del discurso” en Sánchez Valencia, Alejandra y Carlos Gómez Carro (Coordinadores editoriales), *La generación de Medio Siglo I*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2008, p. 20

Dentro de la amplia variedad temática que aborda la Generación de Medio Siglo, se puede señalar a un subgrupo de escritores que “irrumpe con decisivas formas de significar la ficción y de experimentar diversas configuraciones imaginativas”²⁷. Se trata de Juan Vicente Melo, Juan García Ponce y Salvador Elizondo, quienes coincidían con Mallarmé en que el libro es la creación pura del espíritu y no un instrumento del conocimiento.

A estos tres escritores se les puede vincular fácilmente por coincidencias en su obra: *La obediencia nocturna*, *El libro* y *El hipogeo secreto*. En el primero con una escritura desmesurada y poco accesible al lector, Juan Vicente Melo a quien se le considera como un escritor de culto y poseedor de una soberbia técnica narrativa²⁸, funda un espacio erótico y femenino en donde lo único que importa son las metas: Beatriz, los recuerdos, los símbolos y un libro improbable cuya existencia y motivos jamás son revelados.²⁹ En el segundo, escrito por Juan García Ponce, el protagonista de la novela es un libro cuyo título (inferido, pues no se menciona en la obra) es *Tres mujeres* de Robert Musil y es destacable que “la técnica nos permite acceder a la construcción y deconstrucción de personajes a través de los personajes mismos”³⁰. Y en el tercero, perteneciente a Salvador Elizondo y que se estudiará en los siguientes capítulos, trata sobre la escritura de un libro que se llama *El Hipogeo Secreto*³¹.

Además de estas afinidades con miembros de su generación, Elizondo comparte con otros escritores de la época un gusto por lo metaficcional y es de notar que no pocos autores, al igual que Elizondo, recurren a elementos matemáticos como la cinta de Möbius o la botella

²⁷ María Esther Castillo, *op. cit.*, p. 22.

²⁸ Alejandra Sánchez Valencia y Carlos Gómez Carro, “Presentación” en Sánchez Valencia, Alejandra y Carlos Gómez Carro, *op. cit.*, p. 14.

²⁹ Cf. María Esther Castillo, *op. cit.*, p. 12.

³⁰ Eve Gil, “El libro” en Díaz y Morales, Magda (ed.), *Juan García Ponce*, 2013 mayo 25, <<http://www.garciaponce.com/resenas/eglibro.html>>

³¹ A partir de ahora deben notarse las diferencias en la nomenclatura. Para hacer referencia al libro de Elizondo publicado en 1968 se escribirá sólo la primera letra mayúscula (El hipogeo secreto) y para aludir al libro como objeto descrito en la obra se utilizarán las tres letras mayúsculas (El Hipogeo Secreto).

de Klein para justificar estructuras metaficcionales en donde la noción del tiempo se diluye. Los rasgos paradójicos de estas figuras resultan para los escritores el ejemplo ideal pues buscan en sus relatos generar el efecto de no tener límites entre ficción y realidad.³² Julio Cortazar es el escritor latinoamericano que recurre más frecuentemente a estos sitios matemáticos. Tiene un buen número de cuentos de apreciable virtud literaria que se pueden vincular con este tema, dentro de los cuales destacan “Continuidad de los Parques” y “Anillo de Moebius”. Así mismo dentro de la literatura hispanoamericana otros autores muestran su fascinación por el fenómeno metaficcional, como el ya referido Juan José Arreola con su cuento “Botella de Klein” incluido en *Palíndroma*, o Enrique Anderson Imbert con el texto “La botella de Klein, Topología de la novela” en el libro *La botella de Klein*.

³² Francisca Noguero, “Tendencias del micro-relato hispanoamericano (1960 - 2002)” en Fernández, Nacho (ed.), *Revista Literaturas*, 2013 Mayo 25, <<http://www.literaturas.com/1Hiperbreve2002FNoguero1.htm>>.

1. *El hipogeo secreto y las referencias científicas*

1.1. **Lógica difusa**

La lógica difusa es una herramienta de amplia difusión en el ámbito de la ingeniería pues permite desarrollar sistemas inteligentes bastante adaptables a diversos ambientes. El tipo de sistemas que se desarrollan bajo este concepto permiten tener un mejor desempeño en ambientes muy complejos y que continuamente presentan cambios.

A grandes rasgos este concepto intenta imitar el pensamiento humano al afirmar que los sistemas informáticos pueden tomar decisiones inteligentes basados en “un razonamiento aproximado o de tipo suave con diferentes niveles o grados de operación [...], a diferencia de la lógica clásica en donde se requieren ideas más precisas, y se utilizan conceptos absolutos como verdadero o falso para referirse a la realidad”³³. Un pensamiento aproximado simplemente presenta una variedad de opciones que ya no son sólo blancas o negras, sino que además pueden ser una escala de grises. Lo difuso acaba con estas simples exigencias de certidumbre y va más allá del tajante corte lógico de Aristóteles con su *A* o *no-A*, permitiendo la opción ampliada del *yin* y el *yang*³⁴.

Cuando uno se percata que en el ambiente hace calor o frío, no necesariamente significa que tenemos un termómetro a la mano para determinar la circunstancia; gracias a nuestras facultades sensoriales, sabemos que en el ambiente existe calor o frío, basándonos en un conocimiento empírico y comparando la temperatura con la propia noción de una

³³ Juan Carlos García Infante, et al., *Sistemas con lógica difusa*, Instituto Politécnico Nacional, México, 2009, pp. 14-15.

³⁴ Bart Kosko, *El futuro borroso o el cielo en un chip*, Trad. Mercedes García Garmilla, Crítica, Barcelona, 2000, p. 21.

temperatura normal, es decir a la que estamos acostumbrados, o bien, que nos parece confortable. No es lo mismo el concepto de calor que tiene una persona que vive en la costa o una que vive en una ciudad situada a dos mil metros sobre el nivel del mar. Así pues, la lógica difusa permitirá a un sistema de control de calefacción funcionar en cualquier ciudad y proporcionar a los usuarios un ambiente confortable, pues el sistema no tendrá conceptos preestablecidos de lo que es *caliente* o *frio*; basará estos criterios en un sistema experto el cual le ayuda a tomar decisiones para regular la temperatura dependiendo de la ciudad y de los escenarios que son habituales en tal lugar. El referido sistema experto además de poseer amplio conocimiento de múltiples circunstancias, puede tener también la capacidad de aprender e interactuar con el humano interpretando sus deseos.

Cabe mencionar que la lógica difusa es una técnica del *pensamiento automático*, el cual, a grandes rasgos, podemos definir como el área de las ciencias de la computación que se dedica a estudiar los diferentes aspectos del razonamiento, que dicho sea de paso, también incluye la técnica de la lógica clásica.

Esta corriente científica vio sus inicios en el siglo XIX, donde se deslindó completamente de la filosofía, pues dicho tópico no era tratado con el debido rigor matemático a pesar de que sus estudiosos hoy en día se reconocen también como grandes matemáticos de la época. Entre los más destacados, o más bien, quién más interesa al presente estudio es Gottfried Leibniz, quien basó su trabajo *Ars combinatoria*, en *Ars Magna* de Lull y en la aspiración del *lenguaje universal* que difundió ampliamente René Descartes, padre del *racionalismo*. En el citado trabajo, Leibniz además de la máquina que concibe Lull, propone que es posible construir un *lenguaje universal*, es decir, un sistema con suficiente

poder de expresión para razonar con coherencia, rigidez y sin ambigüedad sobre cualquier tipo de concepto.³⁵

Salvador Elizondo, en *El hipogeo secreto*, menciona el término *ars combinatoria* y tratará el tema a lo largo de ella:

Ese libro trata de muchas cosas aunque su carácter esencial es el de la descripción de una subversión interior. El personaje central de ese libro es un escritor que cree en la posibilidad de realizar subversiones interiores. Propugnaba el *ars combinatoria* como el único principio válido de la composición. Conocía los estilos literarios nuestro autor. [...] Es el personaje que está vagamente relacionado con una fotografía y con una historia de teléfonos conscientes que llamaban autónomamente a los abonados. (p. 37)³⁶

El universo, así lo deseamos, es la combinación de sustantivos, de verbos, de adjetivos. (p. 58)

como si dijéramos, una sutilísima ponderación acerca del número de posibilidades combinatorias que la escritura proponía en ese momento. Entre esas combinaciones en las que el tiempo no es más que un sistema de su ordenamiento (p. 145)

Es notable que Salvador Elizondo trata de encontrar un caso práctico del *Ars Combinatoria* en la literatura y en la narración de historias. *El hipogeo secreto* es esa máquina que conjuga todas las posibilidades de una historia y las va haciendo evidentes a través de la voz de los personajes que se plantean múltiples escenarios acerca de su propia existencia, así como también de los hechos pasados y futuros en 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. Eres como una máquina de soñar. Basta insertar una moneda en la herida (p. 41)

³⁵ Brandon C. Look, "Gottfried Wilhelm Leibniz." en, Edward N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2013 Edition).
<http://plato.stanford.edu/archives/win2008/entries/leibniz/>.

³⁶ Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000. De aquí en adelante todas las citas sobre este libro se señalarán sólo con el número de página entre paréntesis.

No es del todo desechable la hipótesis de que el asesino responda a las exigencias de un designio ulterior inexplicable aún, o que haya sido inventado vacilantemente por Salvador Elizondo (p. 51)

Los ejes mismos a lo largo de los que se descarta la doble trama inicial: el contenido de la carta anónima que Mía había recibido y la ciudad imaginaria concebida por E., solo tienen 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. (p. 122)

La conversación telefónica también viene a demostrar esa inquietud de Salvador Elizondo por el *autómata*, que sea capaz de actuar y de mantener una conversación con los personajes de la novela.

El plan original del libro sufre modificaciones esenciales a partir del día en que Salvador Elizondo recibió la primera llamada telefónica anónima de la que existe una transcripción sumaria (p. 76)

—Perdone. Es tarde. Sí; lo sabemos. Es tarde... esta grabación había sido preparada cincuenta mil años para ser transmitida precisamente ahora. Por favor... no desconecte... (p. 90)

la existencia de una ciudad total desde la que es posible comunicarse directamente con todos los teléfonos del mundo. (p. 92)

Así, mediante esta técnica Salvador Elizondo va construyendo una historia que es borrosa aparentemente, pero que guarda en realidad una inquietud filosófica acerca del oficio del escritor. Está afirmando que el libro puede ser una maquinaria que se modifica a sí misma mediante el aprendizaje y el análisis de todas las posibilidades de la historia.

Y mientras tú me estás leyendo en esas páginas, yo voy escribiendo el libro en el que tú estás contenida así, la realización de un proyecto vago: narrar las historias. (p. 43)

En este sentido, es donde se observa que *El hipogeo secreto* es un sistema experto que aprende de los distintos acontecimientos que ocurren en la novela y de su interacción con

los personajes. No precisa de un concepto puntual de la historia, ni aun de los perfiles psicológicos de los personajes.

Todas ellas se resumen en esa aspiración mediante la cual el autor de este libro pretende volverlas improbables haciendo que toda identidad sea ambigua, inclusive la de él. No faltan los recursos descabellados, las fórmulas demenciales para crear un desconcierto entre los lectores. La voz desconocida que llama por teléfono, por ejemplo se convierte paulatinamente en uno de los personajes del libro. (p. 61)

Más allá de eso se adapta y es por eso que todo el ambiente es difuso y que la trama no ha de ser concreta, pues el autor no lo considera pertinente.

Los hechos iban sucediendo de acuerdo con un complicado esquema lógico. (p. 78)

El sueño, las imágenes entrevistas, son instantes borrosos que corresponden a los puntos intermedios de esa translación del aquí. (p. 118)

Como comentario final del presente apartado vale la pena observar un pasaje en el que Elizondo demuestra su conocimiento del concepto matemático que trata de ejecutar en la novela, pues hace referencia a *principia mathematica*, que es un libro escrito por Alfred North Whitehead y Bertrand Russell quienes abordan en él, el concepto y los problemas de la lógica.

Eran policías que meditaban acerca de complejísimas proposiciones de *principia mathematica*, ya que se suponía que entre los habitantes de Polt. se contarían necesariamente los hombres que detentaban conocimientos de orden secreto acerca de la verdadera índole de la realidad. (p. 75)

1.2. Cinta de Möbius y botella de Klein

La topología es una rama de las matemáticas que se encarga de estudiar los cuerpos y sus propiedades que permanecen inalteradas por modificaciones continuas. Muchos de sus conceptos no se originaron desde el análisis formal, sino desde la técnica de la geometría *corta y pega*. Un muy buen ejemplo de ello es la cinta de Möbius (nombrada así en honor del matemático alemán August Ferdinand Möbius [1790-1868]) que puede ser construida torciendo un rectángulo y pegando los bordes³⁷ como se muestra en las siguientes figuras³⁸.

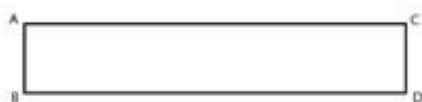


Figura 1

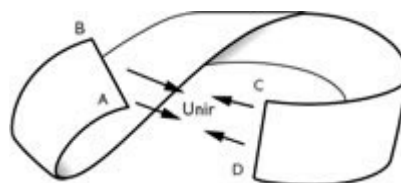


Figura 2

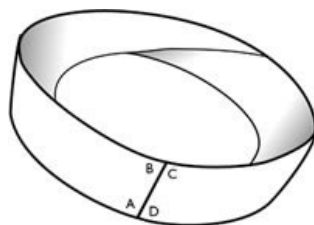


Figura 3

La cinta de Möbius tiene la singular propiedad de poseer sólo un lado y una sola orilla.³⁹ Esto se puede demostrar de manera clara si se dibuja una línea transversal por el centro, iniciando desde cualquier punto y sin despegar el lápiz de la hoja. Es así como se

³⁷ Traducción libre de C. Wayne Patty, *Foundations of topology*, Jones and Bartlett publishers, Sadbury, Massachusetts, 2008, pp. 96-97

³⁸ Las figuras 1 a 3 se obtuvieron de Leopoldo Gómez Castillo, "Topología y otras cosas" en Revista Correo del maestro. Núm. 26, julio 1998.

<http://www.correodelmaestro.com/anteriores/1998/julio26/1entrenos26.htm>

³⁹ *Ibidem*, p. 97.

notará que el lápiz ha regresado al mismo punto en el que inició y se habrá dibujado una línea a lo largo papel sin tener que darle vuelta, lo cual significa que en realidad nuestra cinta tiene una sola cara y no dos como ocurre con una cinta común.

Otra propiedad interesante es que si se corta la cinta por la mitad se obtiene una banda con el doble del tamaño. Dado que se tiene una orilla, el corte no podrá generar una nueva sino una continuación de ella. Observe las siguientes figuras⁴⁰.

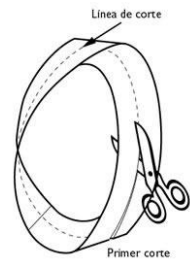


Figura 4



Figura 5

Esta última propiedad se hace evidente en *El hipogeo secreto* cuando el narrador intenta explicar que las posibilidades y que los sucesos dentro de la novela se multiplican:

Busca en una noche dos veces negra el resplandor de una estrella azimutal que en esa doble noche es dos veces más remota [...] Tú recuerdas ¿verdad? las interesantes multiplicaciones y desmultiplicaciones que ocurren al dividir longitudinalmente una superficie continua de Möbius. (p. 77)

Para el autor es importante hacer notar esta multiplicación pues aunque es cierto que “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” (p. 61); también es cierto que en la novela ambos planos convergen en uno solo y será mediante las difusas voces narrativas, las múltiples teorías que plantean los personajes respecto a los hechos que suceden y las variadas

⁴⁰ Las figuras 4 a 5 se obtuvieron de Leopoldo Gómez Castillo, “Topología y otras cosas” en Revista Correo del maestro. Núm. 26, julio 1998.
<http://www.correodelmaestro.com/anteriores/1998/julio26/1entrenos26.htm>

interpretaciones hechas por el lector, que se muestren todas las aristas posibles, generando así el vértigo narrativo del *Mise en abyme* que propone Elizondo al presentar una buena cantidad de planos contenidos uno dentro de otro.

Mata Juárez en su tesis *El hipogeo secreto de Salvador Elizondo*, ayuda a comprender cómo está construida la novela y expone que Elizondo “coloca a su personaje-autor entre dos realidades”⁴¹ y que “el narrador se presenta como un reflejo en el espejo, [que] es el Otro, el otro yo de Salvador Elizondo.”⁴² Advierte que existe una convergencia entre los planos y que la grieta referida en la novela “no es otra cosa que la entrada al hipogeo, el camino hacia la otra realidad”⁴³ Y además vislumbra el deseo multiplicador de Elizondo cuando afirma “que ha tenido que dividirse en varios autores para poder abarcar todas las realidades de la obra. Hay varios Otros de él, cada uno de los cuales realiza la función de escribir.”⁴⁴

Por su parte, en su trabajo de tesis, Eduardo Sabugal sostiene que *El hipogeo secreto* es un “lugar que no lleva ya a ninguna parte o lleva siempre a todas partes”⁴⁵. Para él la estructura de la novela estará constituida por una cinta de Möbius y son varios los elementos en los que basa este argumento. Afirma que tanto el lector como los miembros de Urkreis pueden hacerse la misma pregunta: “¿Qué nos exige ahora la elaboración de esa novela que alguien está escribiendo acerca de nosotros? Que sigamos caminando por ese pasadizo oscuro” (p. 138). Para Sabugal “ese seguir caminando de los personajes es la metáfora de un seguir leyendo”⁴⁶ y entiende que en la novela existe un reflejo tipográfico de ello pues el uso de los puntos suspensivos hacia el final del libro, “son el efecto espacial en la escritura de lo

⁴¹ Oscar Mata Juárez, *El hipogeo secreto de Salvador Elizondo* Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, México, 1975, p 42.

⁴² *Ibidem*, p. 24.

⁴³ *Ibidem*, p. 26.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 43.

⁴⁵ Eduardo Sabugal Torres, *op. cit.*, cap. 5, p. 14.

⁴⁶ Eduardo Sabugal, *op. cit.*, cap. 5, p. 15.

que está aconteciendo en términos temporales⁴⁷. Encuentra también dos ejemplos que ayudan a comprender por qué no existe propiamente un final en la novela y se trata de una historia cíclica aunque no circular:

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 primer ejemplo es precisamente el del lector intradieético 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”⁴⁸, 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 [...] Para entender este ejemplo conviene considerar dos momentos de la novela: el primero se ubica en la página 239⁴⁹ 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 317⁵⁰, 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.⁵¹

⁴⁷ *Idem*.

⁴⁸ La edición de *El hipogeo secreto* que utiliza Sabugal difiere a la utilizada en la presente tesis. En la edición del Fondo de Cultura Económica la página referida es la 162.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 51

⁵⁰ *Ibidem*, p. 164.

⁵¹ Eduardo Sabugal, *op. cit.* cap. 5, p. 16.

José Miguel Barajas en su ensayo “Teoría del espejo”⁵², hace un estudio de *El hipogeo secreto* y centra la atención en el hecho de que la novela de Elizondo está estrechamente relacionada con *Les 500 millions de la Bégum* de Julio Verne. La relación no es descabellada pues en *El hipogeo secreto* en algunas ocasiones se hará referencia a la novela de Verne y dejará ver que: “Se trata allí de una novela de aventuras, de aventuras metafísicas, sagradas y del género de *Les 500 millions de la Bégum*” (p. 74). Este tema se abordará con mayor detenimiento más adelante en el apartado de intertextualidad. Por lo pronto basta saber que Barajas también vislumbra a la novela de Elizondo como una cinta de Möbius. Su argumento se justifica en las propias referencias a la cinta que se hacen dentro de la novela y en el hecho de que en *Les 500 millions de la Bégum* existe un edificio llamado: Torre del Toro de la Stahlstadt; entre ambos sitios (la cinta y la torre) existe una relación etimológica y conceptual. Barajas observa que “un doble torus conformado por un número infinito de planos continuos de Möbius” (pp. 142-143) es una “‘figura imposible’ difícil en exceso de representar”⁵³, mientras que la torre “si bien no es complicado imaginarla, el acceso a ella sin autorización resulta impensable”⁵⁴.

La idea de Barajas no es tan elaborada como la de Sabugal pues el tema del ensayo es completamente distinto, pero vale la pena resaltar que únicamente con las referencias que se hacen dentro de *El hipogeo secreto* se puede llegar a la conclusión, quizá intuitiva, que la estructura de la novela simula una cinta de Möbius, que dicho sea de paso fue así como se gestó la idea primitiva para la presente tesis, pero conforme se avanzó en el análisis se hizo

⁵² José Miguel Barajas García, “Teoría del espejo. Una investigación acerca de cómo mediante simbiosis *El hipogeo secreto* es *Les 500 millions de la Bégum*, pero al revés” en Orizaga Doguim, Daniel (comp). *Cámara nocturna, ensayos sobre Salvador Elizondo*, Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2011, pp. 94-112.

⁵³ José Miguel Barajas, *op. cit.*, p. 107.

⁵⁴ *Idem.*

evidente que en efecto, la novela guarda en sus líneas indudables vestigios de una narración cíclica, es por eso que maneras para relacionar el inicio y el final de la novela podemos encontrar muchas.

Un ejemplo es la forma como Catalina Quesada observa este hecho cuando relaciona el final de *El hipogeo secreto* con el inicio del texto, haciendo notar que la narración es continua y en el final no sólo se refiere el primer suceso narrado (como ocurre con otros textos cíclicos), sino que el lenguaje y el hilo narrativo se perpetúan:

La estructura tripartita y circular de la novela permite considerarla una suerte de cinta en la que las partes inicial y final están engarzadas por la contingencia e instantaneidad de los *ahora* que abren y cierran la obra.⁵⁵

En una entrevista concedida a Rolando Romero, Elizondo confiesa haber sido influido por el *Finnegans Wake*, y entre otros comentarios relativos a dicha novela destaca el pastiche que Elizondo ha insertado en *El hipogeo secreto* y que ha sustraído del libro de Joyce:

Ese libro empieza [Finnegans Wake] en el mismo sitio donde termina (se supone), aunque no es enteramente cierto, pero como casi nadie lo ha leído, se da por un hecho que así es. Pero sí se podría demostrar que el libro empieza donde termina, lo cual quiere decir que no hay una definición clara entre pasado y futuro, por esa rotundidad, digamos, de la obra.⁵⁶

Así pues, *El hipogeo secreto* también es un libro de difícil acceso para el lector, por lo que en general se acepta que el libro inicia exactamente en el mismo sitio donde termina, pues los críticos así lo han determinado. Sin embargo, el inicio y el final están vinculados solamente porque ambos aluden de manera difusa al mismo evento y ello justifica el enlace del hilo narrativo. Los puntos suspensivos sirven de nudo lingüístico pero ellos no justifican

⁵⁵ Catalina Quesada Gómez, *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX. Las prácticas metanovelescas de Salvador Elizondo, Severo Sarduy, José Donoso y Ricardo Piglia*, Arcos/Libros, S. L., Madrid, 2009, p. 180.

⁵⁶ Rolando J. Romero, "Salvador Elizondo: escritura y ausencia del lector" en *La Palabra y el Hombre*, julio-septiembre 1989, no. 71, pp. 117-130. p. 118.

de ninguna manera que sea exactamente la misma frase que se ha dejado inconclusa al final y al inicio de la novela. Se trata de dos frases disímiles que sugieren dos eventos distintos, que pueden ser superpuestas, aun así comunicar al lector ambos sentidos y además confundirlo, pues el lector no estará seguro de si ha hecho una correcta lectura al entender ambos significados o bien debe suprimir alguno y aceptar que la frase ha sido solamente truncada. Obsérvese la unión entre el inicio y al principio de la novela:

¡Ahí está el Imaginado!... ¿lo viste?... Prepárate. Ya hemos llegado... Sí; así... ¡Ahí está!...
¡Shhh!... no hagas ruido. Está escribiendo al revés. Déjalo que siga escribiendo... Cuando yo te diga... aquí, mira. Sí...

...la mano que llevaba la pluma vaciló un instante, pues las palabras que acababa de escribir le habían provocado la sensación de que alguien lo estaba acechando a su espalda.

Una voz, como si hubiera sido ya escuchada hace cincuenta milenios, resuena en la memoria de las voces y parece decir...: déjalo que siga escribiendo... cuando yo te diga...

Es la voz de alguien que da las instrucciones suplicantes a un asesino ritual en una ceremonia equívoca...

—¡Ahora!... (p. 163-164)

...Dime te imploro —dice—: la noche hubiera quedado envuelta en el más sombrío de todos los olvidos. Evoca, evoca ese sueño que habrá de realizarse; aquí, ahora. Faltan apenas unos instantes. (p. 9)

Las dos frases que se mencionaron líneas arriba son: “—¡Ahora!...” y “—¡Ahora!... Dime te imploro”. Como ya mencionó, ambas están superpuestas y unidas por la palabra común “ahora”, la cual comunica dos sentidos distintos gracias al contexto de las líneas anteriores y posteriores a ella. El primer sentido alude al momento en que se lleva a cabo la ejecución del Imaginado y el segundo a las instrucciones que da el Otro a Mía acerca del rito del olvido. Es por eso que ambos deben aceptarse. Se debe considerar que el hilo narrativo es continuo pero su sentido es confuso y conduce la intriga.

Otro ejemplo para vincular el inicio y el final de la novela se puede encontrar si se relaciona el pasaje al inicio del texto: “Me acerqué a ti. Tan cerca te miraba que tu aliento empañaba ese reflejo que soy en un espejo” (p. 15), con los sucesos que ocurren a partir de la página 159, en donde el narrador afirma cuestiones como: “Lo que pasa es que estás del otro lado del espejo y allí las páginas del libro se suceden en sentido inverso ¿entiendes? Es preciso que las leas hacia el otro lado.” (p. 161) Aquí notaremos que el personaje llamado *el Otro* es quien está narrando desde el interior del espejo y ello es de una importancia capital pues este evento sólo ocurre al final y al inicio de la novela, lo cual sugiere una continuidad de acontecimientos y una circularidad en la obra.

En las últimas líneas puede leerse en el texto lo siguiente: “...la mano que lleva la pluma vaciló un instante, pues las palabras que acababa de escribir le habían provocado la sensación de que alguien lo estaba acechando a su espalda.” (p. 164) Mientras que en el primer capítulo se hacen acotaciones como: “Un escalofrío conmueve la mano con que escribo la crónica; las letras [...] se congelan [...] cuando recuerdo aquella noche en que yo mismo [...] prefiguré [...] la ceremonia delirante de tu despertar.” (p. 14)⁵⁷ Lo relevante en estas dos citas es que aunque son dos voces narrativas distintas las que describen, el hecho es el mismo: El escritor se siente aturdido por lo que acaba de escribir. En ambos pasajes el narrador está concibiendo su propia muerte como el acto imprescindible para llevar a cabo la *ceremonia delirante*. Se perturba, pues teme que su ficción en donde se condena a sí mismo a ser ejecutado por sus propios personajes pueda volverse contra sí. Y este evento, como el expuesto en el párrafo anterior, también se repite sólo en el principio y en el final de la novela,

⁵⁷ En esta cita se omitieron las oraciones subordinadas para conservar únicamente el sentido concreto del pasaje.

lo cual termina por confirmar que ambas partes de la obra están encadenadas irremediabilmente.

Conforme lo citado en párrafos anteriores y acorde a la gran cantidad de referencias que se hacen a lo largo de *El hipogeo secreto* es indudable que el espejo está fungiendo como un punto de convergencia para fundir a los personajes. Así también otros elementos como la muerte (la de E. planeada en la página 149: “Pero al llegar allí nosotros, X. tendría que suprimirte.” e inferida a partir del encuentro de X. con el resto de los personajes debajo del árbol en la página 153, la del sabelotodo explícita en la página 158: “¿Oíste...? Un disparo. No te alarmes, Eso quiere decir que pronto llegaremos al reducto porque X. acaba de matar al sabelotodo” y la del Imaginado concretada en la página 164: “Es la voz de alguien que da instrucciones suplicantes a un asesino ritual en una ceremonia equívoca... —¡Ahora!...” o el sueño (el de E. que sueña la ciudad, el de X. que permite entrar en sus sueños al Otro y a Mía: “X. nos sueña entrar en este gran recinto que contiene otro espacio” [p. 158], y la propia Mía que sueña el *universo*: “El universo es su sueño. Ella es la Flor de Fuego. No la despiertes.” [p. 16]), son umbrales que los personajes usarán para transportarse entre las múltiples dimensiones que existen en la novela. Estos elementos desdoblarán el espacio y el tiempo para generar la cinta de Möbius.

No obstante y no por contradecir lo ya dicho, un punto de inflexión exacto en donde ambos planos narrativos converjan no es posible localizar, pues todo pasaje de la novela es en sí el punto de inflexión. En todo momento el lector encontrará vestigios de una voz narrativa difusa que cambia sin acotaciones inteligibles; en momentos se distinguirá un cambio por el uso de las comillas, de los puntos suspensivos o por el cambio de persona que narra (primera, segunda o tercera). No será posible distinguir ningún límite, pues no existe. Los personajes se mueven dentro de la descomunal cinta de Möbius hacia adelante o hacia

atrás y los acontecimientos no guardan ningún orden, pues como se refiere en la misma novela: todo está ocurriendo al mismo tiempo ya que “se trata de un Aquí que se desliza siempre” (p. 160). El espacio y el tiempo carecen de sentido, el futuro es a su vez pasado y la palabra “atrás” podría significar lo mismo que “adelante”: “... ¿La fotografía de un cadáver sobre una plancha de disección?... Eso puede ser antes o después. Pasa más páginas pero al revés...” (p. 161). He ahí donde se puede comprender que se trata de una historia cíclica: los hechos se repiten, los sucesos de distintos planos se mezclan, los personajes refieren hechos futuros y desconocen hechos pasados: “Evoca; *Evoca* ese sueño que *habrá de realizarse*; aquí, ahora” (p. 9).

La cinta de Möbius de grandes dimensiones que concibe Elizondo, aunque difícil, sería posible construir. Él está planteando esta posibilidad como un laberinto simple no hecho de papel sino hecho de un espejo gigante que doblado sobre sí mismo, y sobre el cual se sitúa el propio autor, crea la historia *demencial* de *El hipogeo secreto*.

Los personajes del *El Hipogeo Secreto* se atienen, en su falta total de esclarecimiento, a los datos de tipo demostrativo que la ciencia aporta acerca de su condición en el interior del pasadizo de Möbius. 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 que los está narrando en otro. (p. 140)

El narrador, quizá el Otro, Salvador Elizondo, Pseudo Salvador Elizondo o el Imaginado, es colocado dentro de este laberinto y una vez en él empieza a recorrerlo. Encontrará que sus marcos de referencia son muy pocos pues no le será posible distinguir la curva que genera este laberinto: “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.” (p. 138) Dada la desolación en que se encuentra, el personaje empezará a reflexionar sobre ese mundo y sobre el motivo por el cual se encuentra ahí. Hará suposiciones

teóricas que se acercan al acto de narrar, intentará encontrar explicaciones científicas o ante la imposibilidad de encontrar lógica inmediata que explique su situación entrará en el plano metafísico y hará uso de conceptos astrológicos para tratar de encontrar reglas que puedan definir el espacio y el tiempo. La superficie de la cinta es de vital importancia y su naturaleza provocará que el personaje conjeture sobre lo que ve reflejado en ella. No podrá determinar si se trata de su propia imagen en un espejo o si es otro personaje idéntico a sí mismo pero en otra dimensión: quizá aquella en donde se encuentra escribiendo una novela o tal vez en donde está siendo narrado.

La idea del laberinto de grandes magnitudes no será pionera pues laberintos complejos o irresolubles han sido concebidos desde la antigüedad y es un tema arquetípico en la literatura, pero dicha idea sí es reformadora y es una obsesión que Elizondo comparte con Borges. Ambos detestan la posibilidad de que Ariadna pueda burlar sus obras mentales y proponen espacios llanos pero más sofisticados donde la perdición sea total, donde el personaje además de perder la noción espacial, también pierda la noción temporal, donde sus pensamientos sean su propio laberinto. En estos planos ambos autores no colocan un minotauro que habrá de ser el mayor peligro, el laberinto en sí es el propio monstruo. Todo en él será peligroso. Peor aún, será que el personaje tenga que lidiar con la soledad, con sus propias obsesiones y con la condena eterna de estar en caminos confusos, de presenciar ilusiones o de que todo alrededor sea simétrico e idéntico a las cámaras que ya habrá recorrido.

En “Los dos reyes y los dos laberintos”, Borges observa que un hombre no puede construir un laberinto tan complejo que no se pueda sortear ya que “la confusión y la

maravilla son operaciones propias de Dios y no de los hombres”⁵⁸. Los laberintos infranqueables serán pues, aquellas obras que fueron construidas por un orden superior. Así que el mayor laberinto sobre la tierra tendría que ser el desierto:

¡Oh, rey del tiempo y substancia y cifra del siglo!, en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que vedan el paso.⁵⁹

Este espacio basa su peligro principal en la simplicidad de su construcción. En el laberinto no hay absolutamente nada: carece de alimento, de agua, de personas que den auxilio o de cualquier objeto que sirva de marco de referencia. Aun cuando la benevolente Ariadna dotara al personaje de un hilo que condujera a la salida, la carrera no sería contra el espacio, sino contra el tiempo. El destino del personaje será perecer por la ausencia del todo y el ente-laberinto acabará por vencerlo y consumirlo.

El factor de la desolación le añade complejidad al laberinto si se considera que una lucha interior puede conducir al delirio y a un comportamiento obsesivo del personaje que busca por todos los medios concretar la empresa que puede terminar con el tormento que representa el encierro. Para Borges en el poema “El laberinto” el suplicio es la soledad, la monotonía y la espera, para Elizondo en *El hipogeo secreto* (como se detallará en el segundo capítulo del presente estudio) serán las problemáticas que representa el oficio del escritor, la imposibilidad de una literatura original y purista, las dudas existenciales y los dilemas filosóficos, que dicho sea de paso son planteamientos que también nos ofrece Borges con un magistral trabajo a lo largo de toda su obra.

Zeus no podría desatar las redes

⁵⁸ Jorge Luis Borges, “Los dos reyes y los dos laberintos” en «El Aleph», *Obras completas*, Volumen I, Emecé Editores, Buenos Aires, 2007, pp. 731-732.

⁵⁹ *Idem.*

de piedra que me cercan. He olvidado
los hombres que antes fui; sigo el odiado
camino de monótonas paredes
que es mi destino. Rectas galerías
que se curvan en círculos secretos
al cabo de los años. Parapetos
que ha agrietado la usura de los días.
En el pálido polvo he descifrado
rastros que temo. El aire me ha traído
en las cóncavas tardes un bramido
o el eco de un bramido desolado.
Sé que en la sombra hay Otro, cuya suerte
es fatigar las largas soledades
que tejen y destejen este Hades
y ansiar mi sangre y devorar mi muerte.
Nos buscamos los dos. Ojalá fuera
éste el último día de la espera.⁶⁰

Además de ayudar con las razones expuestas en el párrafo anterior, este poema se cita completo pues es destacable que para Borges también la curvatura del espacio-tiempo representado por esas “rectas galerías que se curvan en círculos secretos al cabo de los años”, son importantes en un laberinto sofisticado como el que concibe Elizondo. Además, en el poema, se alude también al olvido y a la confusión del personaje sobre su propio ser. Esa incertidumbre de haber sido alguien que ya no se es o bien la representación de un personaje jánico⁶¹ también son dilemas expuestos en la obra de Elizondo.

En el laberinto que representa *El hipogeo secreto*, Ariadna estará representada por Mía, el personaje que lee sobre un diván el manuscrito de la novela y que también se

⁶⁰ Jorge Luis Borges, “El Laberinto” en «Elogio de la sombra», *Obras completas*, Volumen II, Emecé Editores, Buenos Aires, 2007, pág. 417

⁶¹ Cf. Catalina Quesada, *op. cit.*, p. 181.

encuentra en todos los niveles narrativos. Este personaje es el agente externo que parece dar el hilo que conduce a la salida del hipogeo secreto al resto de personajes, llámese el Otro, Salvador Elizondo, el Imaginado, Pseudo Salvador Elizondo, etc., ya que como lector es el único personaje aparentemente real, es decir que se encuentra fuera del bucle infinito de la cinta de Möbius y que aunque no lo sabe con precisión, puede dar certidumbre y esclarecer los secretos que desconocen tanto el escritor de la novela como los personajes que se encuentran inmersos en ella:

Así, hubieras podido dictarnos ese libro que en vano tratamos de escribir; todos, diez mil generaciones de necios combinando las letras y las formas de todas las runas para conocer su nombre verdadero, el de él, el Pantokrator. Pero nosotros supimos que tú lo sabías. [...] Tú sabes el secreto que nosotros tratábamos de descubrir mediante la observación del desplazamiento de la sobra del obelisco sobre el gnomon del ágora. (p. 12)

Sin embargo, Mía es una trampa porque aunque esté leyendo el cuaderno de tafílete rojo no es externa a la novela, es también un personaje que ha sido concebido por el dios de la escritura y que en su máximo nivel está gestando *El hipogeo secreto*. Mía se encuentra en el mismo plano del escritor de la novela, pero también se encuentra en el plano de los seres narrados. Está en todos los niveles, quizá su rol sea distinto, pero no escapa al deseo metafictivo del escritor del nivel superior. Es por eso que cualquier esfuerzo que realicen los personajes por transgredir el nivel de la narración será infructuoso y aún sin notarlo estarán condenados a recorrer los distintos planos perpetuamente. Conseguirán acaso navegar en varias dimensiones y descifrarán varios misterios, pero la transgresión de planos que realizan no será suficiente para escapar y aunque lo intuyen no podrán tener certeza que están prisioneros en la eternidad.

Y es que *El hipogeo secreto* presenta un gran problema que sólo Catalina Quesada ha podido advertir en un pequeño comentario al final de su estudio sobre esta obra.⁶² Ella notó con acierto que Elizondo está aludiendo también a la botella de Klein, otra figura topológica estrechamente relacionada con la cinta de Möbius, al grado que se trata del mismo objeto pero en una dimensión superior. Para clarificar un poco esto último hagamos una analogía con un cuadrado que se encuentra en dos dimensiones e imaginémoslo en una dimensión superior, es decir en tres dimensiones, la figura equivalente es un cubo. Así pues, esta misma identidad que guarda el cuadrado con el cubo, la conserva la cinta de Möbius con la botella de Klein que puede observarse en la siguiente figura⁶³.

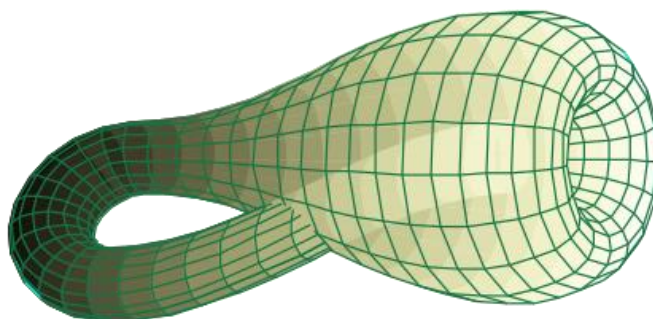


Figura 6

Recuérdese que la cinta de Möbius tiene sólo una cara y una sola orilla. Algo similar ocurre con la botella de Klein: esta figura no tiene bordes (lo cual la clasifica como una figura cerrada) pero tiene una superficie finita y continua. De ello se deduce que no tiene anverso ni reverso. Si colocáramos a una hormiga sobre este objeto que se dobla sobre sí mismo notaríamos que se transportaría interminablemente sobre ella sin estar en ningún momento en el interior o en el exterior, pues estos conceptos no existen aquí, sólo existe una superficie.

⁶² Cf. Catalina Quesada, *op. cit.*, p. 182.

⁶³ La figura 6 se obtuvo de Anónimo, “Botella de Klein” en Wikipedia, la enciclopedia libre, http://es.wikipedia.org/wiki/Botella_de_Klein

Si bien la cinta de Möbius ya tiene dificultades para ser imaginada, la botella de Klein lo es aún más y quizá por ello Elizondo en *El hipogeo secreto* no hace referencias explícitas a ella sino que parte de la cinta de Möbius y trata de explicar este objeto trasladándolo en el contexto de los personajes:

Si bien la larguísima extensión de este túnel haría suponer que ha sido excavado siguiendo una línea recta, 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.

—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 realidad a ninguno.

En un punto, a lo largo de ese espacio está situado el resquicio que nos contiene fuera de él mismo y en el que nuestra trayectoria está representada como algo contenido en un receptáculo que, a su vez, está contenido en lo que él contiene; contenido entre las páginas de un libro, un libro que alguien ha depositado en algún punto desconocido de esa superficie distinta y continua. (pp. 138-139)

Este nuevo planteamiento tiene sentido dado que si concebimos el universo de la novela como un espacio continuo en donde los múltiples planos convergen y nos enfocamos sólo en un desplazamiento tridimensional de los personajes a lo largo de la narración, se estará omitiendo la importantísima dimensión del tiempo. Como se verá en la siguiente sección sobre el espacio-tiempo, el universo conocido está compuesto de cuatro dimensiones: alto, largo, profundidad y tiempo. Es por eso que si transportamos este pensamiento al universo de la novela, las dimensiones que provee la cinta de Möbius serán insuficientes y es necesario colocarse en una dimensión superior en donde se considere también el tiempo. Así pues, llegaremos a la conclusión que la botella de Klein nos ayudará en esta empresa.

Para finalizar la presente sección es importante señalar que esta narración que intenta simular una estructura de Möbius o botella de Klein no es una ilusión óptica⁶⁴ como refiere Sabugal o de una forma imposible como afirma Barajas García⁶⁵. No es una ilusión óptica porque en la novela no se está presentando en ningún momento ninguna gráfica que represente la estructura narrativa. Se trata de una ilusión mental (valga la redundancia, pues toda ilusión necesariamente es mental) que el lector irá construyendo mediante la lectura. Es una forma posible, quizá no desde una perspectiva realista, pero sí en un plano abstracto que sin duda es el escenario principal de *El hipogeo secreto*. Basta recordar a X. concibiendo historias, al Otro y al Imaginando teorizando sobre literatura y a E. soñar la ciudad, para darse cuenta que todos están perdidos en ese laberinto mental, que es su propio pensamiento. Este efecto delirante de toda voz narrativa arrastrará al lector a la confusión y lo sumergirá también en un espacio intrincado compuesto exclusivamente de ideas que parecen ser esa *fabulación inconmensurable* cuya entrada (o salida) es el *lithoptikon*, instrumento vagamente referido en varias ocasiones en la novela pero que tiene una gran importancia puesto que el Otro cree vehementemente en ella y en sus propiedades:

Basta insertar una moneda en la herida para que yo participe (a qué dudarlo; mediante el lithoptikon) de tus figuraciones mentales, de tu sueño que si fuera descifrado revelaría un secreto acerca de mí mismo que yo mismo ignoro que existe ignorado en el último fondo de ti. (p. 41)

Los personajes X., E. o el Imaginado opinan, por el contrario, que es un fraude mental:

—Los del barracón de espectáculos. Quisieron jugar al juego y para ello inventaron el mito del lithoptikon. Una fabulación inconmensurable.

X. no cree en ese instrumento; un instrumento capaz de producir revelaciones asombrosas. (p. 95)

⁶⁴ Cf. Eduardo Sabugal, *op. cit.* cap. 5, p. 4

⁶⁵ Cf. José Miguel Barajas, *op. cit.*, p. 107

—¡Han cruzado el corredor geométrico y desconocen sus propiedades!... ¡emboscados!... ¡Freischützen!... ¡Cómo podían pertenecer a una cameratta cuya única finalidad era el estudio de la geometría!... ¡Gentuza coludida en el sombrío fraude del lithoptikon! (p. 144)

En esa vitrina está contenido el lithoptikon; un fraude mental. Es un pequeño cubo de basalto horadado en forma de vesícula. Allí están los ejemplares paleontológicos: el trocito de ámbar con la efímera. (p. 161)

Esta palabra (*lithoptikon*) parece estar compuesta de las raíces griegas lithos (λίθος) y optikos (ὀπτικός) que significan piedra y vista respectivamente, por lo que el significado podría referirse a una “vista de piedra” o una “visión petrificada” y sería algo así como la piedra angular de la obra, que el Otro buscará en el último alveolo (el hipogeo secreto) para consumir el rito de transgresión de la realidad y así acceder al conocimiento del orden superior. Pero más allá de eso, es, en efecto, un fraude o ilusión mental, que junto con el hipogeo secreto, el espejo, el trozo de ámbar, la muerte y el sueño no serán más que portales ilusorios que no sólo no conducen a ninguna salida, sino que conducen a otra galería del mismo laberinto mental. La visión que estos elementos les ofrece a los personajes, no son otra cosa que una visión caleidoscópica de su universo que les será imposible comprender:

La perra hubiera tenido miedo. Tiene miedo en ese momento de verse inscrita en un orden subvertido de la realidad. De ser algo así como su propia imagen caleidoscópica. (p. 80)

1.3. Espacio-tiempo

En efecto, la geometría en *El hipogeo secreto*, como refiere Catalina Quesada no sólo resulta relevante temática, sino también estructuralmente.⁶⁶ H., el geómetra, atribuye propiedades geométricas a los corredores que transitan los personajes y trata de encontrar explicaciones basadas en sus conocimientos de geometría euclidiana:

Formuló vagamente, acerca de tu discurso, una hipótesis que mucho nos hizo reír [...]: la de que dormida enunciabas, hasta llegar a términos increíblemente remotos, la serie de los números primos. Tanto nos reímos de él que tuvo que confundir sus especulaciones y su ardor con teoremas imprecisos acerca de la relación que existía entre algunas características de la cuadratriz y la determinación de los términos de esta serie. (p. 13)

Estos hechos muestran un evidente deseo del autor, de deleznar todo concepto que se pudiera relacionar en su novela con la lógica clásica y la restrictiva geometría Euclidiana. Stoicheff postula que una geometría euclidiana necesariamente genera una comprensión euclidiana, pero, como él lo llama, la “narrativa del caos” metaficcional genera una comprensión metaficcional de un mundo metaficcional caótico.⁶⁷ Catalina Quesada está de acuerdo con este concepto del caos y asevera que en “*El hipogeo secreto* se gesta toda una espacialidad absolutamente inadmisibles desde parámetros regidos por la lógica”⁶⁸, aunque también cree entrever que la estructura de la obra tiene una explicación geométrica relacionada con las idas y venidas de los personajes en ese bucle que genera la cinta de Möbius. Es de apreciarse que aun cuando advierten la importancia de hacer a un lado el pensamiento de la lógica clásica, no se están dando cuenta que aceptar de inmediato el caos

⁶⁶ Catalina Quesada, *op. cit.*, p. 180.

⁶⁷ Peter Stoicheff, “The chaos of metafiction” en Hayles, N. Katherine, *Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science*, University of Chicago Press, Chicago, 1991, p. 95. Citado en Catalina Quesada, *op. cit.*, p. 175.

⁶⁸ Catalina Quesada, *op. cit.*, p. 176

como única explicación para lo que no es *lógico* es permanecer aún en un umbral reduccionista, pues, recordando el apartado de lógica difusa, existen otras formas de abordar el pensamiento y de observar ciertas reglas no compatibles con la lógica clásica. Además, al tratar temas como la topología, se puede acudir con facilidad a la geometría no euclidiana. En donde se estudian todas aquellas geometrías que no cumplen con los cinco postulados de Euclides. Un ejemplo de geometría no euclidiana se entiende fácilmente si imaginamos dos personas que se encuentran sobre la línea del ecuador y que empiezan a avanzar cada una hacia el norte sobre diferentes meridianos que como se sabe son líneas perpendiculares al ecuador. Estas personas avanzarán generando líneas lo más rectas posible, que al final de cuentas se encontrarán en el polo norte. Observe la convergencia de los meridianos de la tierra en la siguiente figura⁶⁹:

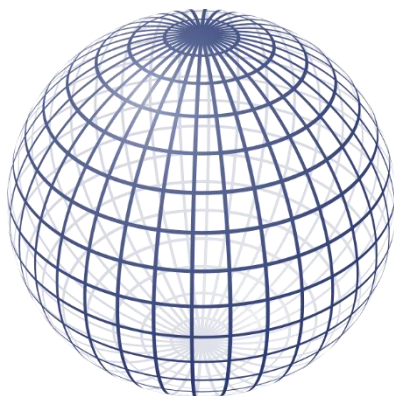


Figura 7

Para entender la importancia de este hecho, debe recordarse que Euclides en su quinto postulado sobre la geometría afirmaba que dos líneas al mismo tiempo perpendiculares a otra nunca se intersectarán, a menos claro que el ángulo de ambas líneas con respecto a la tercera se menor a 90 grados (líneas paralelas). Y como es visible en la esfera, dos líneas

⁶⁹ La figura 7 se obtuvo de Anónimo, “Geometría no euclidiana” en Wikipedia, la enciclopedia libre, http://es.wikipedia.org/wiki/Geometr%C3%ADa_no_euclidiana

perpendiculares a una tercera no cumplen con este postulado, por lo que se debe considerar esta geometría como no-euclidiana. La superficie de la esfera es un caso particular de geometría no euclidiana, pero existen muchas otras, dentro de las que podemos encontrar dos clasificaciones principales: geometrías riemannianas⁷⁰, donde la curvatura es constante y la segunda donde la curvatura no lo es.⁷¹ En esta última clasificación (geometría riemanniana general) Einstein basa su trabajo para la teoría general de la relatividad.⁷²

Como ya se mencionó líneas arriba la geometría juega un papel fundamental en *El hipogeo secreto*, pues el autor nos está mostrando directa e indirectamente la idea que tiene sobre su obra, en el siguiente pasaje podremos intuir la relación de la palabra *metageometría* con la geometría no euclidiana:

Es un escritor que se ostenta como autor de un *tractat*, cifrado en el lenguaje de la metageometría, acerca de los fines que persiguen la organización, que ha circulado secretamente (p. 57)

Ahora bien, se ha comentado que la geometría no euclidiana está estrechamente relacionada con la teoría de la relatividad, pero ¿por qué se hace necesario hacer esta clase de observaciones? Muy sencillo, es necesario dar un vistazo sobre lo que postula esta teoría y sus consecuencias en nuestro universo, ya que por momentos en *El hipogeo secreto* se dan vestigios de que el autor o los personajes entienden la naturaleza compleja del tiempo.

Para empezar obsérvese el significado del término *observadores discrepantes*: digamos que tenemos dos personas que se encuentran en dos localizaciones distintas dentro

⁷⁰ Llamadas así en honor al matemático alemán Georg Friedrich Bernhard Riemann, quien en el siglo XIX, dio a conocer sus trabajos sobre esta clase de geometría.

⁷¹ Para ahondar más sobre las geometrías no euclidianas consulte cualquier libro de geometría no euclidiana, el utilizado para el presente trabajo es el siguiente: Patrick J. Ryan, *Euclidean and Non-Euclidean Geometry: An Analytic Approach*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009.

⁷² Cf. Albert Einstein, et al., *The principle of relativity*, Instituto Politécnico Nacional, México, 1998. pp. 109-164.

de un pueblo dirigiéndose al palacio municipal. Si le preguntamos a cada una de ellas en dónde se encuentra dicho lugar, nos darán un par de instrucciones respecto a su propia posición. Por ejemplo, la primera persona nos diría que se encuentra a dos calles caminando al norte y tres calles caminando al oeste; en cambio, la segunda persona nos diría que se encuentra a cuatro calles hacia el sur y dos calles hacia al este.

“En física se suele decir que las medidas están hechas por un ‘observador’ y el método de localizar puntos es un ‘sistema de referencia’ asociado al observador. Los números concretos a los que llega nuestro observador se denominan ‘coordenadas’ de una localización”⁷³. Lo que esto nos sugiere es que puede haber otros observadores y otros sistemas de referencia. A grandes rasgos, de esto es lo que trata la teoría de la relatividad: “la relación entre medidas (es decir, coordenadas) en diferentes sistemas de referencia”⁷⁴.

Un suceso según lo define Hernán Quintana es simplemente “algo que ocurre. Ocupa un cierto volumen o espacio y dura un cierto tiempo”⁷⁵. Es decir, un suceso es un sitio que está localizado en un punto específico en el tiempo pues nuestro universo es un espacio tetradimensional (de cuatro dimensiones) en el que tres dimensiones son el espacio físico de un objeto (ancho, largo y profundidad), y la cuarta es el tiempo. Por ejemplo, el asesinato de Francisco I. Madero, ocurrió frente al Palacio de Lecumberri el 22 de febrero de 1913. En este hecho se poseen las coordenadas geográficas y la coordenada de tiempo, pero aunque alguien pueda visitar el Palacio de Lecumberri, no se puede considerar que se está visitando también el acontecimiento del asesinato, puesto que lo único que se encuentra todavía ahí es

⁷³ Richard Price, “Introducción: Bienvenidos al espacio tiempo” en Hawking, Stephen W., et al. *El futuro del espaciotiempo*; Trad. Javier García Sanz, Crítica, Barcelona, 2007, pp. 11-52, p. 18

⁷⁴ *Idem.*

⁷⁵ Hernán Quintana G., *Espacio, tiempo y universo*, Alfaomega, Ediciones Universidad Católica de Chile, México, 2002, p. 24

el espacio físico, y el tiempo en que ocurrió ya sucedió hace 100 años. Es decir, el Palacio de Lecumberri viajó en la cuarta dimensión, llamada tiempo, y se ha trasladado en ella de manera continua.

De manera básica, la teoría de la relatividad establece que la medición de sucesos y su localización (en un universo tetradimensional) es precisamente el espaciotiempo, pero que dicha medición dependerá de un sistema de referencia y dado que existen múltiples sistemas de referencia las coordenadas de dicho suceso varían. Por ejemplo, Juan viaja en un tren y lanza una pelota de manera vertical para recibirla de nuevo en su mano; para dicha persona, la distancia que recorrió la pelota es igual a cero, puesto que regresó a su sitio original. Sin embargo, para Carmen que observa desde fuera del tren el suceso, Juan se está desplazando de manera horizontal a una velocidad determinada y la pelota al ser lanzada recorrió una trayectoria parabólica y no regresó a su sitio original, pues también se desplazó de manera horizontal.

La teoría de la relatividad, explica estas discrepancias entre mediciones y establece una relación entre ellas, pero para no ahondar en temas de cierta complejidad matemática y física, basta con decir que la relación está dada por un sistema de referencia superior a cualquier otro y que es absoluto, el cual viene a partir de la velocidad de la luz que es constante.

En *El hipogeo secreto* es visible cómo el autor utiliza al tiempo como una herramienta más para transgredir la realidad pues se trata de “un libro en el que la paradoja tiene un papel predominante” (p. 51). El gnomon, la efímera en el ámbar, los cincuenta mil años a los que se refiere el Otro y la fecha 13 de octubre 6:23 pm, son los elementos más repetitivos con los que el autor pretende generar esa sensación paradójica del transcurrir del tiempo.

Salvador Elizondo sabe que los personajes viven en su pensamiento y que por lo mismo la manera en que ellos perciben el tiempo será el de la “cronología que rige la mente” (p. 38). En el plano del escritor todos los sucesos “acontecen en el transcurso de una sola noche” (p. 95), pero para los personajes puede que se trate de un instante o de una eternidad. La efímera en el ámbar representa el instante en que los personajes han quedado suspendidos. El Otro es esa mosca que cobra vida mediante la intervención del escritor.

Así lo hace suponer la parábola del insecto aprisionado en el ámbar. Estamos de acuerdo X. y yo; el escritor desbasta el ámbar mientras imagina el vuelo del insecto que queda liberado y se pone en movimiento nuevamente, después de cincuenta milenios. (p. 36)

El ámbar es a su vez, instante y eternidad. Es un instante pues es un suceso que ha quedado congelado, y es eternidad pues la naturaleza cíclica de la novela hará que el hecho de la liberación de la efímera y el de las aventuras de los personajes permanezcan repitiéndose infinitamente.

Cuando el autor habla de *cincuenta mil años* se refiere a algún punto de la historia de la humanidad sin ser específico, quizá haga referencia al momento en donde la humanidad empezó a colonizar el planeta o a las pinturas rupestres:

sobre cuyos muros nuestras manos ciegas recorren las grafías que otros, antes que nosotros, hace cincuenta mil años grabaron. Inscripciones que narran periplos, descensos, travesías sin origen y sin destino. (p. 138)

Pero no cabe duda que con esta referencia el autor está asumiéndose no como el creador de los personajes que ya existían de mucho tiempo atrás, sino simplemente como su liberador. Esta libertad que les dota, es lo que permite suponer al universo de los personajes como un universo independiente al del escritor. Y es de este hecho de donde parte el presente estudio para defender que la teoría de la relatividad puede explicar las discrepancias en el tiempo entre los múltiples planos de la novela.

No se pretende desvirtuar a la teoría de la relatividad con interpretaciones superfluas de lo que significa el tiempo. Es común que en el lenguaje ordinario se utilicen expresiones como “cuando eres joven el tiempo no se va tan rápido” o “me gustó tanto el evento que el tiempo se fue volando”, pero estas sentencias no serán más que simples sensaciones ya que el tiempo no depende de las interpretaciones humanas y la relatividad del tiempo no está sujeta a cómo lo percibe una persona sino a circunstancias físicas y a la naturaleza de nuestro universo.

El tiempo que transcurre en el plano de los personajes no se está considerando como un tiempo que está generando el escritor en su imaginación, sino al de un plano que como se propone en la novela es independiente a su creador y que en determinado momento se encontrará con él: “Harán que el tiempo se detenga o guiarán su curso hacia donde lo deseen” (p. 78)

Dando por sentado este hecho, ya es posible entender por qué existen confusiones con el tiempo. Los personajes no pueden estar seguros de cómo transcurre el tiempo en su universo, es posible que transcurra de una manera acelerada o pausada:

—¡Bah! —y luego, como las plantas, con una lentitud perfectamente irrealizable, se volvió en dirección del sol y siguió caminando. (p. 24)

Confundirán la eternidad con lo breve en varias ocasiones:

este libro, es un presente eterno hacia el que se fugan todas las perspectivas del tiempo (p. 21)

El final es siempre el momento presente. (p. 128)

Esto ocurre no por la interpretación de los personajes o del escritor, sino porque en este universo de naturaleza cíclica, la coordenada del tiempo no se puede graduar con exactitud. Hace falta un punto de vista referencial que sea capaz de establecer la medición.

No en balde la sombra del gnomon que proyecta sobre el cuadrante solar no es del todo inteligible para los personajes. Aquí ningún reloj funcionará:

Es posible que ese medallón contenga un cuadrante solar y que la escarpia sea como el stylus que proyecta su sombra sobre el gnomon en el que es perfectamente *discernible* aunque *ilegible*, una inscripción cuyo contenido el sabelotodo pretende conocer mediante lo que él llama el ejercicio de la flor de fuego. (p. 126)⁷⁶

Para Manuel Durán, “el insecto encerrado en el ámbar se relaciona con [un] deseo de renacer, de burlar a la muerte”⁷⁷ y “la sombra en el gnomon o reloj de sol es el paso del tiempo, el acercarse de la muerte.”⁷⁸ Es buena la apreciación y justifica una vez más cómo la naturaleza de lo sucedido en *El hipogeo secreto* es cíclica, pero más allá de eso, no debe perderse de vista que el tiempo está supeditado a leyes más complejas.

En la teoría de la relatividad, como ya se ha dicho la geometría riemanniana general juega un papel fundamental. Aquí el hecho de tener una geometría en donde su curva no sea homogénea como en la esfera⁷⁹ ayuda a entender por qué existen distorsiones en el espacio-tiempo. Esto es a lo que se le llama la curvatura del espacio, que es afectada por la densidad de los cuerpos. Si se tiene en cuenta cómo el campo gravitatorio de la tierra afecta el recorrido de la luna o de algún meteorito que pase cerca de ella, es fácil entender que esta fuerza de atracción es la que genera lo que viene refiriéndose como curvatura del espacio. Pero esta fuerza no sólo afecta el recorrido de un cuerpo sino que también modificará al espacio y al

⁷⁶ Las cursivas no forman parte de la cita, se agregaron para hacer énfasis sobre lo ilegible en la lectura del reloj.

⁷⁷ Manuel Durán, *op. cit.*, p. 168.

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ Para entender por qué la superficie de la esfera como geometría no euclidiana se considera como curva homogénea, considérese que todo punto de la superficie equidista a otro punto llamado centro. En una superficie no homogénea no será posible definir una medición similar y las propiedades para cada punto de la superficie variarán.

tiempo. Que, como ya se ha dicho, estos últimos conceptos no son independientes sino que forman parte de un todo que es el universo tetradimensional.

Es un poco difícil de entender la curvatura del espacio-tiempo, pues esta clase de fenómenos no son discernibles de manera inmediata pero utilicemos un ejemplo para clarificarlo: En un experimento dos hermanos gemelos son separados, uno visitará la estrella más cercana a la tierra viajando a la velocidad de la luz. El otro hermano permanecerá en la tierra y continuará su vida. El viaje a la velocidad de la luz no tomará más de unas cuantas horas, pero cuando regrese el hermano que realizó el viaje, notará que su gemelo en la tierra habrá envejecido mientras que él continúa casi con la misma edad con la que partió. Esto se debe a que el tiempo transcurre de manera más lenta cuando más rápido se viaja. Y esta clase de paradojas o bien de distorsiones en el tiempo representan la curvatura en el espacio-tiempo.

Otro muy buen ejemplo y que parece fácil de demostrar es si tomamos a la tierra y tratamos de aplanarla como si retiráramos la corteza de una naranja y la colocáramos sobre un plano. Observaremos que necesariamente tendríamos que realizar cortes para conseguir el objetivo. Ahora bien, ¿qué pasaría si una de las premisas es no realizar ningún corte? Se estaría ante el gran problema que enfrentan los cartógrafos al dibujar a la tierra sobre un mapa con la forma de un rectángulo: necesariamente se generarán distorsiones en los continentes pues la curvatura tridimensional de la tierra no puede ser trasladada de manera exacta a una dimensión inferior (bidimensional en el caso del mapa). Así pues lo mismo sucede con el espacio-tiempo, su naturaleza es compleja pero para comprenderla se hace necesario trasladarla a planos en donde pueda ser inteligible y será por ello que al observarla parecerá que existen paradojas. Hay remanentes todavía en el sentido común de aquel pensamiento antiguo en donde la tierra era plana y no es porque no se comprenda cabalmente lo que tanto

la teoría como la experimentación han demostrado, sino porque en realidad es difícil observar la curvatura de la tierra en la vida diaria. Asimismo sucede con el tiempo, para el sentido común el tiempo es invariable y absoluto, muy a pesar de que la teoría de la relatividad tenga más de cien años de haber sido propuesta.

El mismo efecto ocurre con cierta clase de literatura en donde la estructura se aleja de ciertos parámetros comunes en el relato. En específico en *El hipogeo secreto*, el deseo de crear una obra en donde no exista una secuencia principio-trama-desenlace, nos otorgará esta experiencia cíclica en donde todo es confuso:

No me cuentes ningún cuento, porque los cuentos siempre tienen un final en el que los personajes se disuelven como el cuerpo en la carroña; no me conviertas en el personaje de una novela, en el vehículo de un desenlace necesariamente banal por ser un desenlace en el que lo que ya había sido, simplemente deja de ser. (p. 17)

Pero no porque sea confuso significa que el autor en realidad es un demente que no tuvo conciencia de su obra o que el caos reina sobre ella. Necesariamente hubo existido un trabajo anterior en donde prefiguró y concibió el universo que cedería al público, y algún cuidado debió tener al determinar el orden que daría a la narración. En *El hipogeo secreto* ese orden se encuentra en n dimensiones y su naturaleza es compleja, pero el libro está limitado a un inicio y final físico, lo cual, como ya hemos visto, el transcribir un universo a otro de dimensiones inferiores, genera necesariamente una distorsión:

En su caso, claro está, se trata de un espejo deformante que nos refleja defectuosamente. (p. 77)

Para Catalina Quesada esta distorsión “es el momento en que se produce el rizo que transforma lo plano en curvo”.⁸⁰ Es decir, ese punto de inflexión en donde cambia la

⁸⁰ Catalina Quesada, *op. cit.*, p.181.

trayectoria de una dimensión para gradualmente fundirse en otra. En cambio, Patricia Rosas y Lourdes Madrid en *Las torturas de la imaginación* al estudiar el tiempo en *El hipogeo secreto* afirman que Elizondo “crea una esfera mágica y destruye el tiempo cronológico”⁸¹. También ellas entienden el deseo del autor por generar un universo con herramientas propias que se defina y se genere a sí mismo:

Ante la imposibilidad de crear un universo real, Salvador Elizondo se evade y crea un universo literario dentro del que plantea, busca y encuentra la solución metafísica. La escritura le hace conocer la razón de ser y la perennidad de sus ideas. (p. 44)

La apreciación es correcta, Elizondo mediante la escritura habrá de presentar en su novela un universo de ideas y cuestionamientos que son las aristas que conforman el hiperespacio n-dimensional:

y que parece, como si hubiera estado grabada sobre una superficie cóncava de un cuadrante esférico cuya perspectiva está hábilmente concebida mediante sus propios paralelos y meridianos que proyectan toda la composición y determinan el hiperespacio ya diferente al que está contenido o al que contiene al gnomon (p. 155-156)

⁸¹ Patricia Rosas y Lourdes Madrid, *Las torturas de la imaginación*, Premia Editora, México, 1982, p. 37

2. Características propias de la novela

2.1. Intertextualidad

En un sentido muy amplio, *intertextualidad* puede definirse como la relación habida entre un texto y otros que lo preceden.⁸² Dicho de otra forma, “es el fenómeno que se verifica cuando un texto T₁ tiene como referente a otro texto T₂ y no a un objeto o representación mental cualquiera de naturaleza no lingüística.”⁸³

Julia Kristeva acuñó el término intertextualidad en 1967, al reseñar los escritos *Rabelais and his world* y *Problems of Dostoevsky's Poetics* de Mikhail Bajtín, en donde consideró que el término era una extensión de la polifonía, concepto clave del formalista ruso.⁸⁴ A partir de estos estudios de Kristeva, el término fue ampliamente difundido y se ha ido complicando con la aparición de un número cada vez mayor de publicaciones que lo enfocan desde muy diversas perspectivas hasta el punto de tener diferentes tipos, enfoques o actitudes hacia él.⁸⁵ A todo este abanico de posibilidades se les puede situar entre dos polos que se extienden entre el radicalismo por un lado y la despolitización por otro.

Uno de los dos polos agruparía a aquellos intertextualistas cuyos análisis (políticos) se enmarcan necesariamente en las estructuras sociales en las que se producen los textos. En el otro polo coexistirían intertextualistas diversos que tratan de poner en relación ciertos textos mediante análisis formales y temáticos abstraídos de la sociedad en la que los textos se originaron.⁸⁶

⁸² Mercedes Bengoechea, “Introducción” en Bengoechea, Mercedes y Ricardo Sola (eds.), *Intertextuality/Intertextualidad*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1997, p. 1.

⁸³ José Antonio Álvarez Amorós, *Ulysses como paradigma de intertextualidad. La hipótesis del narrador-citador*, Palas Atenea, Madrid, 1991, p. 19.

⁸⁴ Mercedes Bengoechea, “Introducción” en Bengoechea, *op. cit.*, p. 3.

⁸⁵ Susana Onega, “Intertextualidad: conceptos, tipos e implicaciones teóricas” en *Ibidem*, p. 17.

⁸⁶ Mercedes Bengoechea, “Introducción” en *Ibidem*, p. 1.

Lo que es cierto es que el estudio intertextual es complejo y básicamente lo que propone es que no se puede aislar a una obra como un ente independiente de la tradición literaria y la sociedad a la que pertenece. En el caso de la literatura de Salvador Elizondo, sin duda podemos encontrar relaciones intertextuales con los autores consagrados que admira como Mallarmé o Joyce, con sus contemporáneos como Borges y con sus propias obras.

A Elizondo se le podría considerar un escritor postmoderno tal y como lo defiende Eduardo Sabugal al encontrar en *El hipogeo secreto* características propias de esta corriente tales como el hiperrealismo, la insuficiencia del lenguaje, el fin de binomios y la ausencia de identidad⁸⁷. Y aunque para los alcances del presente estudio escapa la posibilidad de analizar si Elizondo es en efecto un escritor posmoderno cabe resaltar esta idea, pues dando por sentado este supuesto se pueden entender los usos que el autor hace de otras obras para justificar la suya. Para Mercedes Bengoechea:

Mientras la alusión intertextual modernista se inclinaba ante la tradición literaria, el posmodernismo frecuentemente trastoca la cultura dominante mediante nuevas lecturas de los textos tradicionales [...] Este fenómeno intertextual para un autor postmoderno refleja su conciencia de la compleja tela de araña en la que se mueve, lo que le permite entretejer más voluntaria e intencionadamente discursos y textos que activarán en la mente del receptor toda una serie de asociaciones y expectativas, interpretación de símbolos, y mitología.⁸⁸

En este sentido, *El hipogeo secreto*, no puede ser entendido sin sus referentes en la tradición literaria, pues para Elizondo el mundo complejo descrito mediante asociaciones y símbolos que establece en su obra es una alegoría de lo que representa la creación literaria. Él mismo reconoce en una entrevista concedida a Elena Poniatowska que “se trata de un

⁸⁷ Eduardo Sabugal, *op. cit.* cap. 6.

⁸⁸ Mercedes Bengoechea, “Intertextualidad y tradición: lecturas intertextuales de la obra de autores contemporáneos” en Bengoechea, *op. cit.*, p. 9.

ensayo sobre la escritura de la novela pero no de una novela en sentido estricto”.⁸⁹ Así que tratándose de un ensayo en donde Elizondo postula sus ideas acerca del oficio del escritor debe ponerse especial atención a las citas, alusiones y analogías que hace en él.

Todo este marco intertextual que se encuentra inmerso en *El hipogeo secreto* se compone de un amplio inventario de distintas relaciones. A lo largo de las siguientes páginas que componen la presente sección se estudiará dicho inventario y para tal objetivo se hace necesario el uso de ciertos términos tal y como los define Gérard Genette en su texto *Palimpsestes*, donde trata de sistematizar en una tipología básica lo que él denomina relaciones “transtextuales” y en donde establece cinco tipos de transtextualidad:

- 1) La *intertextualidad*, o percepción por el lector de las relaciones existentes entre un texto concreto y otros textos que le preceden o le siguen, establecidas por medio de citas, plagios o alusiones.
- 2) La *paratextualidad*, o relación de un texto con su paratexto, es decir con título, epígrafe, prefacio, epílogo, notas marginales, comentarios en las solapas del libro, fotos, etc.
- 3) La *metatextualidad*, que Genette define como la relación de “comentario” que relaciona un texto con otro sin necesidad de citarlo literalmente, e incluso sin mencionarlo en absoluto.
- 4) La *architextualidad*, o determinación implícita del estatus genérico de un texto.

⁸⁹ Elena Poniatowska, “Entrevista a Salvador Elizondo” en *Plural*, 3 junio de 1975, pp. 28-35.

- 5) La *hipertextualidad* o relación existente entre un texto B (hipertexto) y un texto pre-existente A (hipotexto) establecida a través de la transformación o imitación (parodia, pastiche, travestismo, etc.) pero no del comentario.⁹⁰

Como ya se ha venido mencionando el hecho de que en *El hipogeo secreto* se encuentre una amplia gama de relaciones intertextuales no es para nada sorprendente. De acuerdo con José Miguel Barajas:

La escritura de Elizondo, dentro de la tradición, buscó empatarse con los *proyectos literarios* de Joyce en *Ulysses* y *Finnegans Wake*; de Mallarmé y la Gran Obra esbozada apenas en *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*; de Valéry en *Monsieur Teste*⁹¹

Se empata con esas obras y con muchas otras pues es parte de la tradición literaria, pues la novela busca mediante la técnica, los cuestionamientos sobre el oficio del escritor y la transgresión, el clímax de dicha tradición y también porque es un medio que utiliza Elizondo para revelar la naturaleza del universo interior en su obra.

Las distintas perspectivas de todos los estudios sobre *El hipogeo secreto* así lo interpretan. Por ejemplo, María Esther Castillo, observa que la ecfrasis⁹² “por ser un tipo especial de intertextualidad se convierte en una técnica subversiva, que enfrenta los límites canónicos de lo establecido”.⁹³ Y por ello conjetura “que la presencia de una retórica resuelta en la ekfrasis (sic.), es ese preciso elemento desestabilizador para conjugar lo visual con lo verbal.”⁹⁴

⁹⁰ Susana Onega, *art. cit.*, p. 27. La clasificación es extraída desde Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Seuil, París, 1982.

⁹¹ José Miguel Barajas, “La escritura de Salvador Elizondo y su deuda con Mallarmé” en *Semiosis* 13, enero-junio de 2011, pp. 105-127, p. 110.

⁹² De manera muy amplia *ecfrasis* puede definirse como “la representación verbal de una representación visual” según el concepto de James Heffernan, citado en Pimentel, Luz Aurora, “Ecfrasis y lecturas iconotextuales” en *Poligrafías, revista de literatura comparada* 4, 2003, pp. 281-295, p. 282.

⁹³ María Esther Castillo, *op. cit.*, p. 132.

⁹⁴ *Idem.*

Los pasajes en los que se encuentra este elemento desestabilizador que alude María Esther Castillo, son fácilmente localizables en la obra cuando en ella se vinculan los eventos con el arte pictórico de Rafael, Watteau, Fragonard o al Palazzo Spada de Borromini:

Todo tiene también la condición de un libro, sucesivamente, al infinito, porque los alveolos son pasadizos monumentales que se abren, de un lado y otro, a pequeños cubículos engañosos, concebidos de acuerdo a los principios mediante los que el Borromini diseñó la perspectiva falaz del Palazzo Spada. (p. 159)

No puede perderse de vista que Elizondo es un amante de las artes plásticas y como tal se sirve de estos *hipotextos*, para provocar mediante lo verbal una imagen visual en el lector de la arquitectura descrita, y así ir construyendo en su mente, como E. lo hace con sus arquitecturas, un intrincado espacio que será el laberinto mental que se ha venido detallando a lo largo del presente estudio.

Así también, para Eduardo Sabugal, el estilo transgresor de Salvador Elizondo mediante la intertextualidad es esa misma idea “de escribir para asistir a un acto de escritura, escribir sabiendo que se está escribiendo, escribir pensando en ideogramas indescifrables”⁹⁵, ya que su obra “llena de intertextualidad, hace que la literatura dentro de la literatura remita a un universo abstracto que no tiene nada que ver con el mundo ‘real’.”⁹⁶

Esta misma noción sobre la intertextualidad la comparte con Borges, que sin duda es una gran influencia para Salvador Elizondo. Estudiar a Elizondo es de cierta manera también estudiar a Borges. Cuando se lee la obra de Elizondo tanto en sus cuentos, ensayos e incluso en *El hipogeo secreto*, se encontrarán ideas que remitirán de inmediato a la obra de Borges. Ambos coinciden en esa necesidad de erudición que se presenta en su cosmos literario con un patrón lúdico.

⁹⁵ Eduardo Sabugal, *op. cit.*, Capítulo 1, p. 5

⁹⁶ *Idem.*

La obra literaria para Salvador Elizondo podría ser en parte el juego de reescribir una vez más lo que se ha escrito antes y ha leído. Así, la escritura en la tradición es el juego que todos jugamos, un juego que todavía no está inventado aunque haya quienes ya han perdido la partida. Esta afirmación nos lleva a considerar el factor lúdico en la escritura de Elizondo.⁹⁷

Para Borges Dios es el escritor de los dos únicos libros verdaderamente originales que existen, *el Libro de la Naturaleza* y *el Libro de las escrituras* y es en La biblioteca de Babel donde materializa el presupuesto básico de la intertextualidad que sostiene que el texto pre-existe a escritor y a lector, los envuelve y contiene, los define como tales y da sentido a sus vidas.⁹⁸ Elizondo por su parte, permite ver en su obra que pretende retomar proyectos literarios de algunos escritores como Mallarmé, “pero si lo hace no siempre es en su sentido original, sino que muchas veces los alcanza sólo a través de la parodia o de la ironía misma.”⁹⁹ Con esta técnica, ambos escritores aceptan ser *gambitos* en ese juego erudito, pero intentan obtener ventaja al proponer sus propias reglas y desafiar a la tradición, no sólo imitando, sino haciendo esta clase de bromas astutas.

José Miguel Barajas en su ensayo *La escritura de Salvador Elizondo y su deuda con Mallarmé*, encuentra que esta contraposición (parodia e ironía) en donde una contempla el libro como espejo de la realidad y la otra nos dice que el mundo es ilegible, aparentemente se reconcilia en la escritura Elizondiana y se basará en ello para mostrar las similitudes entre *El hipogeo secreto* e *Igitur* de Mallarmé. Para el referido ensayista, *Igitur* es la disolución del yo poético en las aguas aniquiladoras de la tradición (literaria) en donde el azar es un juego que cumple con su propia idea afirmándose o negándose, mientras que en *El hipogeo secreto* el acto de recordar y olvidar es la coagulación de un descenso colectivo también a la

⁹⁷ José Miguel Barajas, “La escritura de Salvador Elizondo y su deuda con Mallarmé”, *art. cit.*, p. 115

⁹⁸ Susana Onega, *art. cit.*, p. 31-32.

⁹⁹ José Miguel Barajas, “La escritura de Salvador Elizondo y su deuda con Mallarmé”, *art. cit.*, p. 115.

tradición. En otras palabras, la dicotomía disolver-coagular, es el vínculo entre ambas obras que delegan a sus personajes la doble tarea de “proferir el lenguaje para así purificarlo”¹⁰⁰. Y tal objetivo sólo lo conseguirán mediante el ejercicio de las oposiciones olvido-recuerdo y afirmación-negación.

Aunque, el propio defensor de la idea refiere (en otro ensayo) que tal afinidad *metatextual* entre las citadas obras puede ser fácilmente refutada ya que no existe ninguna cita textual que la sostenga, no por ello deja de ser un gran acierto el haber encontrado esta relación. Así como tampoco es despreciable el concepto *intertextual* que expone en el ensayo *Teoría del espejo*, en donde, ahora sí mediante citas textuales, observa el parentesco que tiene *El hipogeo secreto* con *Les 500 millions de la Bégum*.

Elizondo dentro de *El hipogeo secreto* será explícito en varias ocasiones al mostrar el deseo de asemejar su novela con la de Julio Verne pues es en la estructura de esta última donde se ha inspirado:

La estructura, inspirada en la de *Les 500 millions de la Begum* no es, de ninguna manera, perceptible. Los ejes mismos a lo largo de los que se desarrollaba la doble trama inicial: el contenido de la carta anónima que Mía había recibido y la ciudad imaginaria concebida por E., sólo tienen ya una presencia difusa en estas páginas. (p. 122)

José Miguel Barajas presume que es posible que la carta anónima que Mía recibió sea la misma carta que Herr Schultze (personaje de *Les 500 millions de la Bégum*) estaba escribiendo cuando lo sorprendió la muerte, y no sólo eso, que sea él quien se encuentra en los confines del hipogeo secreto.¹⁰¹ Esta afirmación, sin duda, la basa en el hecho de que el escritor de *El hipogeo secreto*, muere en manos de sus propios personajes mientras escribe

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 125

¹⁰¹ Cf. José Miguel Barajas, “Teoría del espejo. Una investigación acerca de cómo mediante simbiosis *El hipogeo secreto* es *Les 500 millions de la Bégum*”, *art. cit.*, p. 112.

las últimas líneas del texto (*El Hipogeo Secreto*) y es ahí (el final de ambas novelas) donde este ensayista señala un paralelismo. Además de esto, observa que las organizaciones nombradas en la novela de Elizondo “Der Urkreis y das Zentrum corresponden tal vez de modo indistinto a los dos bandos, buenos o malos, de France-ville y la Stahlstadt”¹⁰² que son las ciudades fundadas en la novela de Verne. Tal relación se justifica en el antagonismo respectivo entre las organizaciones y las ciudades, y en el hecho de que no es fácil discernir quiénes son los buenos y quiénes los malos, pues el planteamiento no es provocar una empatía en el lector, sino solamente utilizar este recurso para generar la sensación de intriga y acecho en la narración:

Retomemos la idea del plan original de *El hipogeo secreto*. Se trata allí de una novela de aventuras, de aventuras metafísicas, sagradas y del género de *Les 500 millions de la Béguin*. Los malos contra los buenos; sólo que allí los buenos peleaban con las armas de la maldad y los malos con las armas de los buenos y al final no sé todavía quién hubiera vencido en esa lucha infinitamente equilibrada en sus partes contendientes [...] lo antagonico es una ilusión y [...] al fin de cuentas, todos triunfan. (p. 74)

Otros vínculos que José Miguel Barajas encuentra entre ambas obras son la lente convexa que desfigura los objetos vistos a través de ella, cerca del final en *Les 500 millions de la Béguin* y el espejo deformante mencionado en varias ocasiones en *El hipogeo secreto*. Además, está presente el vínculo etimológico¹⁰³ y conceptual entre el doble torus de Möbius y la Torre del Toro de la Stahlstadt:

El *torus* y la torre taurina, a su manera representan lo inaccesible en el plano físico y mental. En cada una de las dos novelas son el núcleo de donde todo emana, el centro potencial: el

¹⁰² *Ibidem*, p. 106.

¹⁰³ José Miguel Barajas observa que la palabra *toro*, en su acepción proveniente del latín *torus* (τόπος en griego), puede referirse al concepto geométrico de una superficie generada a partir de la revolución de un plano sobre un eje.

alfa y el omega. Es por ello que tanto Verne como Elizondo idearon “formas inverosímiles”, que sólo en los parámetros de lo poético tienen cabida.¹⁰⁴

No cabe duda de que Mallarmé y Verne han dejado en Elizondo una honda huella que se encuentra tácita en su obra y no sólo por los lazos estudiados hasta el momento sino también porque Elizondo en sus ensayos habla explícitamente de ellos y no teme confesar lo que de ahí ha integrado a su obra o lo que les admira de su genio creativo. Por esto mismo resulta interesante notar que ningún estudioso de la obra Elizondiana a pesar del evidente entusiasmo del escritor por James Joyce, haya notado o al menos haya hecho notar con un análisis lo suficientemente detenido la relación existente entre *Ulysses* y *Finnegans Wake* con *El hipogeo secreto*. Existen sólo referencias generales entre la obra de ambos autores, pero no existe una referencia certera a puntos específicos. Oscar Mata, advierte que “el *Ulises* (sic) es la novela de las escrituras y *El hipogeo secreto* la de las escrituras de la novela”¹⁰⁵ y que Elizondo al igual que Joyce en *Finnegans Wake* “ve en su novela al lenguaje como punto de partida y final de la creación”¹⁰⁶. Lo cual es evidente, Elizondo en *El hipogeo secreto*, utiliza al lenguaje para tratar de generar esa “percepción fluida, móvil, del mundo”¹⁰⁷ que es el tan vastamente estudiado *stream of consciousness* del lenguaje joyceano y que Elizondo tratará no ya de replicar en su novela si no de reinterpretar bautizándolo como *gerundial*:

pero no se da cuenta de que *El Hipogeo Secreto* es la representación de un universo absolutamente gerundial; una trama que en todo momento está siendo iniciada y en ninguno tiene un desenlace... todavía. (pp. 98-99)

¹⁰⁴ José Miguel Barajas, “Teoría del espejo. Una investigación acerca de cómo mediante simbiosis *El hipogeo secreto* es *Les 500 millions de la Bégum*, pero al revés”, *art. cit.*, p. 107.

¹⁰⁵ Oscar Mata, *op. cit.*, p. 108.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 110.

¹⁰⁷ Salvador Elizondo, *Teoría del infierno*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, p. 127.

Así como en *Ulysses*, cuando la prostituta Zoe le pregunta a Stephen Dedalus “¿Qué día naciste?” y éste le responde “Hoy. Jueves...”, se intuye que la obra representa ese “interminable nacimiento ante las cosas del mundo”¹⁰⁸ que también el personaje femenino en *El hipogeo secreto* tratará de exacerbar pues ella es uno de los medios por los cuales la transgresión entre los planos del escritor y de los seres narrados es posible, gracias a que es un punto de referencia en ambos planos y mediante el cual la continuidad del mundo *gerundial* tiene cabida.¹⁰⁹ Mía está leyendo los hechos que en todo momento están sucediendo. Ella puede dar pistas sobre el acontecer pasado o futuro. Zoe da instrucciones a Leopold Bloom sobre el paradero de Stephen Dedalus. No en balde a Mía se le hace llamar también Perra y esto puede darle a este personaje un carácter indigno como el papel que juega la prostituta en *Ulysses*, pero dado que los personajes en *El hipogeo secreto* siempre son ambiguos y difusos, Mía o la Perra no tendrá enteramente esta característica antagónica sino que será más bien un personaje referido y desdibujado, tal como sucede con la otra Zoe (también ambigua) en *El retrato de Zoe*¹¹⁰, quien no interviene en ningún momento en dicho cuento pero es evocada por el personaje principal atribuyéndole y exagerando virtudes quizá falsas.

Es evidente la fascinación que este personaje femenino de Joyce ha dejado sobre el corpus narrativo de Elizondo y esta afirmación no es especulativa, él mismo la hace explícita en el cuento ya citado en el párrafo anterior y en *El hipogeo secreto* cuando dice:

Casi todos, la ciudad inclusive, tienen ya un nombre que los materializa en el orden de la escritura: la ciudad —es de suponerse que sólo para los efectos de ese esquema primario— se llama Polt., y el personaje femenino Zoe. (pp. 60-61)

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 142.

¹⁰⁹ Esta idea ya ha sido explorada en la sección “Cinta de Möbius y botella de Klein”.

¹¹⁰ Salvador Elizondo, *El retrato de Zoe y otras mentiras*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

Este pasaje es notable porque es parte de una descripción más amplia en donde se puntualizan “las notas contenidas en el llamado Cuaderno 9¹¹¹ y que posteriormente será conocido como ‘el cuaderno que se extravía’” (p. 60), y que por lo tanto tratándose de notas son sólo un esbozo previo y lo mencionado en ellas tiene discrepancias con el manuscrito de *El hipogeo secreto* que el lector tendrá en sus manos. Y estos hechos son una develación de Elizondo sobre su deseo primitivo de nombrar a su personaje femenino como la prostituta Zoe Higgins de *Ulysses*, pero que a final de cuentas será llamada Mía o Perra.

Es importante remarcar que para los propósitos del presente estudio escapa la posibilidad de analizar a profundidad otros textos de Elizondo pero se considera importante referirlos al menos para hacer notar estos motivos joyceanos en su corpus narrativo y observar la influencia de Joyce en él. Sobre todo porque es en la segunda mitad de la década de los sesenta del siglo XX cuando Elizondo publica *El hipogeo secreto* (1968), *El retrato de Zoe y otras mentiras* (1969) y *Cuaderno de escritura* (1969). Aunque los últimos dos son posteriores a *El hipogeo secreto*, también se consideran como referentes intertextuales por la cercanía temporal y temática, además porque propiamente este concepto admite relaciones con obras no sólo anteriores sino también posteriores. En los tres encontramos referencias explícitas a la obra de Joyce, las cuales ya se han señalado en *El hipogeo secreto* y en *El retrato de Zoe y otras mentiras*. En *Cuaderno de escritura* se recopilan valiosos textos en los que se develan (como en *El hipogeo secreto*) importantes ideas que tiene Elizondo sobre el oficio del escritor, incluso son ideas que ya fueron expuestas en la novela, pero que son

¹¹¹ La numeración del cuaderno no es casual. Entre 1963 y 1967 Elizondo enumera los cuadernos de sus diarios y notas literarias, separando estas últimas en los cuadernos 1 al 9. En las publicaciones de Letras libres se pueden encontrar fragmentos de ello, dentro de los que destaca la siguiente nota de Elizondo en uno de sus cuadernos (no se indica en cuál): “Idea para una novela: Una novela que se llamará Teoría de la novela y que tratará de la teoría de la novela, ilustrada con ejemplos de una novela que se está haciendo.” Cf. Salvador Elizondo, “El escritor” en *Letras Libres*, 113, mayo de 2008, pp. 58-61.

abordadas con un carácter no ambiguo aunque sí lúdico. Con el ensayo *Teoría mínima del libro* podemos confirmar las reflexiones que se han planteado en *El hipogeo secreto* y que apuntan a la idea de que una memoria absoluta (quizá la memoria colectiva de la tradición) pudiera estar subordinando al escritor y dictándole las líneas que suscribe la mano:

Se trata entonces de situar ese hecho destinado a la eternidad. Ese tipo de análisis de la obra de arte sólo es posible si se prescinde en él del concepto (o figuración) del tiempo. La mente humana sólo puede realizar esta operación si se concibe que el mundo es una sucesión de instantes estáticos. En función de esta idea pienso que dentro de este decurso es perdurable; como si en él se realizaran las aspiraciones inconscientes de una memoria absoluta en la que, a su vez, el mundo mismo estuviera contenido.¹¹²

De nuevo, esto también sugiere la indudable influencia de Borges quien afirma que el autor no hace sino ejecutar el destino que un ente superior ha previsto: “¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza [...]?”¹¹³; o bien, la tan afamada idea de un Aleph que es un microuniverso en el cual el universo mismo está contenido.

El párrafo de *Cuaderno de escritura* citado líneas arriba también apunta a la idea que tiene Elizondo sobre el tiempo en *El hipogeo secreto*, y que ya se ha tratado en la sección *Espacio-tiempo* del presente estudio, en donde se observa que los *eventos* son las unidades que delimitan la dimensión temporal en el universo. Pero estas ideas no sólo se exponen ahí. A lo largo de todos los textos de *Cuaderno de escritura* se pueden localizar vestigios de la obsesión elizondiana sobre el tiempo y la muerte: “Morir es un instante eterno, tal vez”¹¹⁴; de la locura: “La locura es un estado de lucidez superior provocado por el conocimiento de la esencia del mal”¹¹⁵; o de la ciencia: “El conocimiento matemático es un conocimiento sin

¹¹² Salvador Elizondo, “Teoría mínima del libro” en *Cuaderno de escritura, op. cit.*, p. 82.

¹¹³ Jorge Luis Borges, “Ajedrez” en «El hacedor», *Obras completas, Volumen II, op. cit.*, p. 727.

¹¹⁴ Salvador Elizondo, “Ostraka” en *Cuaderno de escritura, op. cit.* p. 129.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 128

finalidad. Sólo puede tener una finalidad si se le aúna un elemento irracional; la voluntad. (La voluntad de que tenga una finalidad.)”¹¹⁶.

Así pues, en *Cuaderno de escritura*, además de todos estos referentes podemos encontrar el ensayo *Invocación y evocación de la infancia* en el cual Salvador Elizondo contrapone los conceptos de evocación e invocación. Le atribuye al primero un carácter lógico y al segundo un carácter mágico. Utiliza múltiples ejemplos en la literatura para distinguir entre una y otra noción arquetípica pero en específico aludirá a la obra de Proust y Joyce. Es en el segundo autor donde nota que la invocación mediante el proferimiento de la palabra, como en un encantamiento, encuentra el camino del anhelo a diferencia de la evocación que encauza a la nostalgia. En *El hipogeo secreto* se puede localizar el planteamiento retórico que Elizondo hizo con base en la misma dicotomía de magia-lógica:

Has extraviado todos tus gestos y ya no eres capaz de responder a ninguna invocación. En vano te estoy llamando; te invoco porque no te evoco; no consigo retener el recuerdo de todo lo que estás siendo todavía, entre las páginas de ese libro que estuviste leyendo hoy en la tarde (p. 40)

Aquí el personaje entiende que sólo puede invocar a Mía como si fuese un fantasma, mediante el proferimiento de la palabra y de fórmulas verbales, pues dada la naturaleza gerundial de la novela en donde los hechos son un continuo acontecer, es imposible construir un esquema lógico que conduzca al recuerdo del pasado. Hay que tener siempre en mente que la naturaleza compleja del tiempo en la novela juega un papel fundamental, y que estos dos conceptos sirven para advertir las paradojas (distorsiones) suscitadas en el universo donde el pasado y el futuro carecen de sentido: “Evoca; *Evoca* ese sueño que *habrá de realizarse*; aquí, ahora.” (p. 9)

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 113

Elizondo en el ensayo *Ulysses* contenido en *Teoría del infierno* al estudiar la novela homónima de Joyce afirma que dicha obra: “No es el reflejo de la luz ni el eco de la palabra; es la luz y la palabra: no es la nostalgia de un pasado lejano o inmediato, o la premonición de un futuro, es en cierto modo, la suspensión de la conciencia sobre el mundo.” Así también, *El hipogeo secreto* no es una nostalgia por Joyce, es una invocación a la obra que éste último ha heredado a la tradición. Y tal invocación es notable en dos características importantes respecto al manejo del tiempo en las novelas de ambos autores:

- *El hipogeo secreto* es también esa *suspensión del mundo* en un instante que ocurre continuamente. El cuál el autor llama *gerundial* y que remonta (como ya se observó líneas arriba) al *Stream of consciousness* que los críticos atribuyen a la obra de Joyce.
- Elizondo se maravilla por “la sencillez de la trama de *Ulysses*”¹¹⁷, la cual es la crónica de un solo día: 16 de junio de 1904 y hace un *pastiche* de este hecho en *El hipogeo secreto*, pues debe recordarse que todos los sucesos de la novela ocurren un 13 de octubre.

Tan sólo con el epígrafe de *El hipogeo secreto* se puede observar de inmediato la influencia que ha tenido *Finnegans Wake* en Elizondo: “But the world, mind, is, was and will be writing its own wrunes for ever, man, on all matters that fall under the ban of our infrarational sense”¹¹⁸ (p. 8). Esta cita trata de explicar que las capacidades del hombre son limitadas, que todo acto está supeditado a los designios de un ente superior y que la comprensión de ellos está fuera del alcance del raciocinio. Sin embargo, los personajes de *El*

¹¹⁷ Salvador Elizondo, “Ulysses” en *Teoría del infierno*, op. cit. p. 132.

¹¹⁸ “Pero el mundo, entiéndalo, está, estuvo y estará escribiendo sus propias escritrunas para siempre, hombre, en todas las cuestiones que caen dentro de la prohibición de nuestros sentidos infrarracionales”

hipogeo secreto cuestionan este hecho y tratarán de conocer, mediante el ejercicio de la escritura, más datos sobre la identidad del ente superior que los está escribiendo:

Así, hubieras podido dictarnos ese libro que en vano tratamos de escribir; todos, diez mil generaciones de necios combinando las letras y las formas de todas las runas para conocer su nombre verdadero, el de él, el Pantokrator. (p. 12)

En ambas citas (la de *Finnegans wake* y la de *El hipogeo secreto*) deben notarse las palabras “wrune”¹¹⁹ y “runa”¹²⁰ pues guardan un fuerte vínculo al tratar de establecer que el nivel de escritura superior es misterioso y de difícil acceso. Así lo observa Catalina Quesada cuando afirma:

La escritura, vuelta sobre sí, será, in extremis, el auténtico hipogeo secreto, una escritura misteriosa que pretende indagar el arcano mediante caracteres rúnicos, signos cuyo misterio no nos está permitido desvelar. La palabra escrita, a menudo cifrada, se presenta como ámbito apto para el misterio, como refugio último del mundo.¹²¹

La primera palabra de *Finnegans wake* es “riverrun”. También es un blend (de “river” y “run”) que traducido al español sería “riocorrido”, lo cual “tiene el sentido de curso o recorrido del río Liffey a través de la ciudad de Dublín”¹²² según entiende Elizondo en la traducción que hizo de la primera página de este libro de Joyce. Oscar Mata observa al respecto que dicha palabra es “la primera ola del devenir verbal”¹²³ y por su parte Catalina Quesada también percibe que “en el fondo, [...] *todo* es un torrente de palabras”¹²⁴ y además que ésta es la dirección hacia la que apunta *El hipogeo secreto*. En una entrevista Salvador Elizondo reconoce que ese devenir verbal de *Finnegans wake* ha influido en su propia obra:

¹¹⁹ Escritruna: un blend de las palabras writing (escritura) y rune (runa)

¹²⁰ Runa: (Del nórd. rún, pl. rúnar, secreto, misterio, consejo secreto). 1. f. Cada uno de los caracteres que empleaban en la escritura los antiguos escandinavos. En *Diccionario de la lengua española* (22.ª ed.), Real Academia Española, 2001, Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=runa>

¹²¹ Catalina Quesada, *op. cit.*, pp. 168-169.

¹²² Salvador Elizondo, “La primera página de *Finnegans wake*” en *Teoría del infierno*, *op. cit.*, p. 145.

¹²³ Oscar Mata, *op. cit.*, p. 110.

¹²⁴ Catalina Quesada, *op. cit.*, p. 167.

Me di cuenta de que no hay una sola palabra en ese libro que no sea la representación por escrito de algo que es hablado. El *Finnegans wake* no contiene una sola acotación literaria o de autor. No dice “el personaje salió de su casa, siguió por la calle y dio la vuelta a la izquierda”. Solamente es el habla en forma de murmullo inconcreto como se percibiría, simultáneamente en todo el mundo lingüístico. Entonces, yo nunca me había enfrentado a un problema de esa naturaleza que se refleja en mis propias pretensiones literarias, porque además de ser puramente habla es también puramente escritura, no es el habla que se habla, sino es el habla transcrita a la escritura.¹²⁵

Con esta técnica Elizondo intenta transcribir no el habla sino los pensamientos de sus personajes: “*El hipogeo secreto* es un intento de salvar el abismo que media entre las concepciones de la mente y la posibilidad de ser concretadas real, visible y legiblemente mediante la escritura”¹²⁶.

La primera palabra del *Finnegans wake* además revela una característica muy importante que se introdujo en *El hipogeo secreto* a través del pastiche. Para localizar esta relación intertextual se hace necesario notar lo que el mismo Elizondo afirma respecto a la palabra “riverrun” con la que inicia la obra de Joyce:

La frase que comienza con esta expresión constituye el complemento de la oración final del libro mediante la cual el principio del *Finnegans* se convierte en la continuación de su propio final formando así una unidad cíclica en sí misma.¹²⁷

Si se rememora lo estudiado en apartados anteriores en el presente estudio de inmediato puede establecerse la relación que guarda el inicio del *Finnegans wake* con el de *El hipogeo secreto*. Ya que en la novela de Elizondo la primer frase “...Dime, te imploro” supone una continuidad con la última frase “—¡Ahora!...” para así formar una unidad cíclica

¹²⁵ Rolando J. Romero, *art. cit.*, p. 117.

¹²⁶ Jorge Ruffinelli, “Salvador Elizondo” en *Hispanamérica*, 1977, VI, no 16, pp. 33-47. p. 35.

¹²⁷ Salvador Elizondo, “La primera página de *Finnegans wake*” en *Teoría del infierno*, *op. cit.*, p. 145.

que difumina toda diferencia entre pasado y futuro. Es destacable lo que el mismo Elizondo observa sobre este tópico:

Ese libro empieza en el mismo sitio donde termina (se supone), aunque no es enteramente cierto, pero como casi nadie lo ha leído, se da por un hecho que así es. Pero sí se podría demostrar que el libro empieza donde termina, lo cual quiere decir que no hay una definición clara entre pasado y futuro, por esa rotundidad, digamos, de la obra.¹²⁸

Para finalizar la presente sección, como mera licencia especulativa se observa la posible alusión que se hace a Macbeth en *El hipogeo secreto* cuando el Pseudo-T reflexiona acerca de la naturaleza del escritor que los está concibiendo:

Somos algo así como el relato de un idiota; de un idiota incapaz ni siquiera de concebir vagamente lo que nosotros, que somos su invención —la invención de un idiota—, llamamos cordura. (p. 88)

Macbeth al recibir la noticia de que Lady Macbeth ha muerto medita sobre la vida y afirma que: *it is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing.*¹²⁹ Así pues ambos personajes tratan de demeritar al ente superior que dicta sus destinos. Y este hecho es importante pues como se analizó páginas atrás, existen paradojas en *El hipogeo secreto* entre los planos del escritor y el de los personajes. No es posible sintetizar una sola idea que concilie ambas perspectivas: Una afirma que los designios del ente superior no son fácilmente accesibles al raciocinio y la otra que desprecia cualquiera de esos mismos designios por considerarlos *ridículos*. Pero no debe perderse de vista que Elizondo no trata de ser concreto en las ideas que expone, sino todo lo contrario: usa las paradojas como estrategia para difuminar cualquier empatía y conseguir solamente una sensación de intriga en lector.

¹²⁸ Rolando J. Romero, *art. cit.*, p. 118.

¹²⁹ Es un relato contado por un idiota, lleno de ruido y furia, que nada significa.

2.2. Metaficción

El estudio de la metaficción por parte de la crítica surge en el mundo anglosajón en la década de los setenta del siglo pasado, lo cual no es para nada casual pues es a partir de esa época en donde proliferan los escritores que utilizan esta técnica, aunque para entonces ya existía toda una tradición en obras como el *Quijote*, *Tristram Shandy*, *Jacques le fataliste et son maître*, *Tom Jones* o ya en el siglo XX, *Les caves du Vatican*, *Niebla* o *Ulysses*.

Existen variadas formas para referirse a las obras metaliterarias, las cuales varían desde el término mismo de *metanovela*, hasta el de *antinovela*, pasando por otros como *introverted novel* (“novela introvertida”), *irrealism* (“irrealismo”), *surfiction* (“sobreficción”), *self-begetting novel* (“novela que se construye a sí misma”), *fabulation* (“fabulación”) o *metafictional mode* (modo metafictivo)¹³⁰. Catalina Quesada en su libro *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*, distingue en estos y algunos otros términos, variaciones conceptuales que generan múltiples discusiones entre los distintos críticos que los han acuñado. Ella propone una clasificación amplia del término con el fin de incluir todas las concepciones por sutiles que éstas sean. Además de la usual noción de que la metanovela es *literatura dentro de la literatura* o *literatura sobre literatura*, añade al término elementos como la autoconsciencia, la develación del artificio narrativo y las peculiares relaciones que se establecen con el lector. Con base en estos elementos formula una clasificación para matizar y encontrar las diferencias cuantitativas y cualitativas:

¹³⁰ Catalina Quesada, *op. cit.*, p. 26.

- a) Novelas autoconscientes, que llevan a cabo un planteamiento de su propia existencia como texto narrativo de ficción, o
- b) Novelas autorreferenciales, que incluyen en sus páginas representaciones de la lectura (*Metanovelas de la lectura*), de la escritura (*Metanovelas de la escritura*), de ambas a la vez o incluso *metanovelas del discurso oral*.¹³¹

Cabe mencionar que propiamente el término *metanovela* no es equivalente al término *metaficción*, pues el primero se refiere de manera exclusiva a las obras de la metaliteratura en su vertiente novelística, mientras que metaficción, como lo define David Lodge “es ficción que habla de la ficción: novelas y cuentos que llaman la atención sobre el hecho de que son inventados y sobre sus propios procedimientos de composición”¹³². Es decir, metaficción engloba en sí el término metanovela y ya que el corpus analizado en la presente tesis se reduce a una sola novela, no es inadecuado utilizar ambos términos de manera indistinta con el único fin de mantener una variación en el lenguaje.

Catalina Quesada ya desde la introducción a su libro reflexiona sobre la fascinación que le provoca *Continuidad de los parques* de Julio Cortázar, “la seducción de la posibilidad de transitarlos sin la interrupción de incómodos escalones y sin que el salto que propicia el tránsito de uno a otro nivel sea perceptible”¹³³. Precisamente con tal reflexión adelanta que la lógica no siempre ayuda en dichos menesteres y que en lugar de recurrir a la clásica racionalidad de la geometría euclidiana será necesario utilizar figuras como la de la cinta de Möbius o la botella de Klein, que son ya de por sí habituales para referirse a lo

¹³¹ *Ibidem*, p. 47.

¹³² *Ibidem*, p. 48. Aquí Catalina Quesada cita un texto de David Lodge, *El arte de la ficción*, Barcelona, Ediciones Península, 2002.

¹³³ *Ibidem*, p. 25.

metaficcional.¹³⁴ Señala también que la metaficción echa mano continuamente de elementos como la autorreferencialidad y de sus distintos modos de manifestarse como *mise en abyme*, juegos especulares, autocitas, etc.¹³⁵:

Entre las estrategias o *estratagemas metaficcionales* hay algunas que destacan especialmente, por su recurrencia, como la inclusión de historias dentro de historias, mediante una estructura de cajas chinas; se trata de la tradicional presencia de relatos intercalados en otra narración más amplia que le sirve de marco.¹³⁶

No será difícil relacionar este artificio con la narrativa antigua de India o la Grecia helenista. Como tampoco lo será observar que en el Quijote o en múltiples autores del siglo veinte, es ya un modelo con gran cantidad de textos paradigmáticos.

Gérard Genette entiende que “todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato”¹³⁷. Asimismo cataloga los “niveles narrativos como relato extradiegético (primer nivel), relato diegético o intradiegético (segundo nivel) y relato metadiegético (tercer nivel)”¹³⁸. Aunque no sería descabellado imaginar niveles con mayor profundidad.

La metalepsis para Catalina Quesada es “la figura retórica que más indudablemente se muestra metaliteraria”¹³⁹. Con base en la concepción de Genette, define a la metalepsis “como una transgresión de niveles”¹⁴⁰, en donde “cualquier intromisión del narrador o del narratorio extradiegético, o de personajes diegéticos en el universo metadiegético, supone un cuestionamiento de los límites, la constatación de que las fronteras entre el mundo desde el

¹³⁴ *Idem.*

¹³⁵ *Ibidem*, p. 15.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 90.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 90. Aquí Catalina Quesada, cita a Gérard Genette, *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1989, p. 284.

¹³⁸ *Idem.*

¹³⁹ *Ibidem*, p. 94.

¹⁴⁰ *Idem.*

que se cuenta y el mundo del que se cuenta son movedizas”¹⁴¹. Así pues, también observa que la retórica clásica no podía haber concebido el concepto ampliado que vislumbra Genette como *antimetalepsis*:

Ya que la teoría clásica no consideraba con el término de *metalepsis* más que la transgresión ascendente, del autor ingiriéndose en su ficción (como manifestación de su capacidad creadora), y no al revés, de la ficción inmiscuyéndose en la vida real (movimiento que creo no ilustra ninguna idea clásica de la creación literaria o artística), se podría calificar de antimetalepsis este modo de transgresión en el que la retórica no podía apenas pensar –a menos que no viera en él más que un caso particular de la metalepsis–.

Este modo o submodo, [...], responde evidentemente mejor a nuestra concepción –digamos romántica, post-románica, moderna, posmoderna– de la creación, que otorga fácilmente a aquella una libertad y a sus criaturas una capacidad de autonomía que el *éthos* clásico, más soterrada o más tímidamente, no podía siquiera concebir: aquella que se ve, por ejemplo, en el tópico, hoy banal, de los personajes de novela escapando poco a poco de la autoridad de su creador, y más ampliamente el de la obra que tiene un efecto retroactivo sobre el artista.¹⁴²

Este sentido amplio para Catalina Quesada constituye “uno de los ejes fundamentales de la práctica metaliteraria”¹⁴³, y es el auténtico *leitmotiv* en las obras que ella analiza, como también lo es para el presente texto, pues dicho sea de paso, ella también analizará *El hipogeo secreto*.

Como ya se mencionó en capítulos anteriores la escritura de Salvador Elizondo está teñida de ironía y de un carácter lúdico. El solipsismo es un tema por demás importante en *El hipogeo secreto*, ya que este tema filosófico es sobre el que recae la principal transgresión de la novela mediante la exposición de paradojas a sus preceptos. Además estas ideas le

¹⁴¹ *Idem.*

¹⁴² *Ibidem*, pp. 95-96. Catalina Quesada cita a Genette, *Figuras III*, op. cit., p. 291, desde el francés y lo traduce al español en una nota al pie, la cual se ha transcrito aquí.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 96.

sirven al autor para realizar crítica literaria, exponer ideas filosóficas e ironizar la existencia de un ente superior.

En el universo de *El hipogeo secreto*, tanto los personajes, como los eventos que allí ocurren son producto de la imaginación de un escritor que los está concibiendo. Patricia Rosas y Lourdes Madrid en *Las torturas de la imaginación* entienden que el escritor “es el único narrador real que se desdobra en los personajes que son partículas de su propio ser. Todo es producto de una sola mente: la del escritor que crea su ficción, el universo literario en el que será narrador, personaje y lector de sí mismo”¹⁴⁴. Además también notan que los personajes son “seres en conflicto que no alcanzan vida propia sino a través de la literatura”¹⁴⁵.

Así pues, la realidad en la novela es asequible solamente por el “yo” del escritor. Y si son accesibles al público es porque el mismo escritor ha volcado sus pensamientos en una obra literaria, pero todo es únicamente una manifestación del propio pensamiento del autor. Así también lo observa Catalina Quesada:

Al margen de otras implicaciones, tal proliferación de reflejos y reverberaciones viene a incidir en el hecho de que la unicidad, multiplicada de forma falaz, constituya buena parte de la realidad sensible que nos rodea; de ahí la probabilidad de que el individuo, los personajes, sean reflejos, proyecciones o ensoñaciones de una única instancia demiúrgica y suprema. La univocidad, por lo tanto, deja de tener cabida en ese universo reflectante y reflejado en el que los reflejos, como los personajes mismos, poseen una cierta autonomía y capacidad para actuar, aunque no se trate más que de una falacia.¹⁴⁶

En todo el transcurso de la novela, el escritor y los personajes insisten en la naturaleza solipsística de la misma:

¹⁴⁴ Patricia Rosas y Lourdes Madrid, *op. cit.*, p. 39.

¹⁴⁵ *Idem.*

¹⁴⁶ Catalina Quesada, *op. cit.*, pp. 169-170

Recuerda aquella noche en que por primera vez tuviste la revelación inquietante de nuestra condición solipsística, al escuchar aquella música. (p. 48)

Las personalidades se funden unas en otras por la necesidad que el desarrollo del mito va creando de acuerdo con ese esquema que la fantasía, la magia y la realidad urden como una trama llena de incidentes avalados en todo momento por el sueño, por la locura y por el solipsismo que en muchos momentos delatan una marcada proclividad folletinesca y tremendista. (p. 61)

Pero como refiere Catalina Quesada se trata de una falacia. A lo largo de *El hipogeo secreto*, se exponen principalmente los pensamientos de los personajes y ellos mismos se plantean la posibilidad de ser el reflejo o el producto de la imaginación de alguien más. Pero no pueden validar con sus propios recursos completamente las teorías que se plantean y para ello tendrán que dirigirse a un reducto en el que sea posible contemplar al escritor que los está concibiendo. Esto además de revelarles la verdad sobre su naturaleza necesariamente les daría independencia del escritor, pues estarían escapando del universo imaginado para entrar al universo “real” de este último. Pero ¿El hecho de que los personajes puedan escapar de su realidad y transitar por múltiples planos no sería también un deseo del escritor? He ahí donde se encuentran las paradojas. En el punto en que el escritor concibe su propia muerte y les da una supuesta autonomía a los personajes para que la ejecuten. En otras palabras, la independencia de los personajes es ampliamente debatible gracias al solipsismo pues éste justificará incluso la muerte del escritor por sus personajes ya que esta corriente del pensamiento lo plantearía como una tarea que el propio escritor les ha delegado.

Mediante la técnica del *mise en abyme* (o de cajas chinas) el autor consigue una introducción tan profunda a los niveles diegéticos que es difícil observar a ciencia cierta si la dependencia existe o no. Además Elizondo tiene la destreza de difuminar los hechos para conseguir este efecto en donde se contradicen el solipsismo y el libre albedrío. Y esta

contraposición servirá también para cuestionar el hecho de que un ente superior está escribiendo lo que el autor piensa y en realidad nada es entendible ni siquiera al yo.

Elizondo hace planteamientos ambiguos referentes al solipsismo: “Pero en medio de esos esplendores de la inteligencia el Yo se define ya como una isla desierta” (p. 78), al agnosticismo: “has escrito: ...*la continuidad de todas las cosas dentro de un orden*. ¿Pero se te ha ocurrido alguna vez que ese orden y el dios que lo instaura pueden no ser más que una cosa dentro de un orden más amplio, y que ese orden más vasto sea el de tu propia ausencia; que ese universo ulterior sea totalmente azaroso?” (p. 100) o al del libre albedrío: “Somos libres, sin embargo, de interpretar la continuidad de esos hechos de la manera que mejor convenga a nuestros intereses” (p. 162), pero todo ello no pretende generar ninguna conclusión precisa, sino todo lo contrario. El objetivo de Elizondo es transgredir, contraponer, difuminar. No debe olvidarse que *El hipogeo secreto* es “un libro en el que la paradoja tiene un papel predominante” (p. 51). Este mismo tema ya se ha desarrollado en el presente estudio cuando se afirma que la paradoja en *El hipogeo secreto* sirve para generar una sensación de intriga. La misma idea la posee María Esther Castillo: “la metaficción, la *mise en abyme*, reduce sus expectativas al mito del primer recuerdo, como pretexto para inventar no una historia, pero sí una intriga.”¹⁴⁷ Así pues, este otro modo de la autorreferencialidad (*mise en abyme*) juega un papel fundamental en la novela de Elizondo no sólo temáticamente: “En el fondo de ese proyecto, como en el más interior de los receptáculos de una cajita china, al final del espacio, donde termina el mundo de los sentidos y de las nociones, allí está el infierno apacible, sordo de nuestra simbiosis” (pp. 78-79), sino también en su estructura. La trama en general plantea un número difícil de determinar de

¹⁴⁷ María Esther Castillo, *op. cit.*, p. 130.

planos en los cuales un escritor está concibiendo a un personaje que a su vez concibe a otro, y por momentos los personajes se detienen a reflexionar acerca de esta organización en la novela:

Yo sólo sé que ese hombre está escribiendo un libro que se llama *El Hipogeo Secreto*. Es un libro en el que la paradoja tiene un papel predominante. 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. (pp. 51-52)

Dentro de esta gran cantidad de niveles diegéticos de la caja china (o como lo concibe el presente estudio: universo n-dimensional) que es *El hipogeo secreto*, se pueden encontrar, en primer instancia, los planos de distintos escritores: el *dios de la literatura*, *Salvador Elizondo*, *pseudo-Salvador Elizondo* y el *Otro*. Estos niveles según el concepto de Gérard Genette llegan más allá del tercero que es el llamado metadieético, pues es visible a lo largo de la novela que prácticamente todo personaje está concibiendo a otro:

Es preciso, entonces, conocer la identidad de esa confusión que persiste aún más allá de la certidumbre que la anima, y conocer, también, el orden en el que, en el sueño del otro —del personaje que en su libro me está escribiendo que yo lo escribo a él— estamos inscritos o nos contiene correlativamente descritos por el otro, él y yo. Si de pronto una súbita revelación me hiciera saberme como el personaje de otro y que ese otro pudiera ser real, el verdadero Salvador Elizondo de quien yo no soy sino el pseudo-Salvador Elizondo y que siendo eso pretendiera escribir un libro en el que concibo a otro, al otro que puede ser el personaje de la novela cósmica que un dios está escribiendo, escribiéndome a mí. (p. 47)

En este pasaje se distinguen solamente a personajes que están escribiendo a otros pero en la novela los niveles diegéticos no sólo se reducen a la novela dentro de la novela, sino que también otra clase de planos contienen subrelatos, como los planos ya estudiados en secciones anteriores del presente estudio: el espejo, el sueño y la muerte. No obstante, estos niveles no se suceden en un solo sentido sino que en realidad son relatos bidireccionales. Es

decir, se trata de una transgresión metaléptica, en donde los personajes de niveles diegéticos superiores se inmiscuyen en el mundo “real”. Y he aquí una de las características más excitantes de la novela: los personajes no sólo se adentran en niveles diegéticos inferiores para actuar en ellos sino también para determinar su curso. Se trata de una de una relación simbiótica en la que los planos están engarzados de tal manera que ninguno puede ser concebido si no es a partir de los niveles inferiores y superiores:

Sólo supongo el esquema general de la trama. Se trata de un escritor que escribe un libro. Ahora bien, lo importante es de qué trata ese libro que el escritor está escribiendo, allí, cerca de donde una mujer está leyendo un libro de pastas rojas en el que ese escritor está descrito en el acto de escribir este libro. Claro, no debe ser difícil suponerlo. Si el escritor está escribiendo una novela bastaría saber qué edad tiene, para saber exactamente cómo es su novela. Si fuera una historia fantástica como las que inventaban los filósofos chinos para ilustrar sus aporías y sus paradojas, podría decir, por ejemplo, que la novela trata de un escritor que crea a otro escritor, pero que un día se percata de que él es un sueño de su propio personaje que lo ha soñado creándolo. Sólo podría librarse de ese sueño soñándose a mí; a mí: Salvador Elizondo, que lo he inventado 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. (pp. 44-45)

Salvador Elizondo en *El hipogeo secreto* no sólo trata de generar literatura sobre literatura, sino que trata de explotar en esta obra todas las posibilidades de la metaficción. Con el *mise en abyme* “hace que la proliferación de planos sea abrumadora”¹⁴⁸, usa también un juego especular mediante el cual es posible ver a distintos elementos, personajes o incluso a la obra misma, como reflejos de un ente superior: “¿El arte?, ¿A quién refleja el arte?, ¿y el arte que refleja un arte que se refleja a sí mismo infinitamente?” (p. 77). Además, dentro del mismo ámbito autorreferencial recurre a las representaciones de la lectura “Escribir un libro es, en cierta forma releerlo. El texto se va construyendo de su propia lectura reiterada.”

¹⁴⁸ Catalina Quesada. *op. cit.*, p. 173.

(p. 47), de la escritura: “Describo a un hombre que se está describiendo y a un hombre que lo describe y a un hombre descrito que describe a ambos” (p. 49) y del discurso oral. “— ...Aunque también es posible suponer que uno de nosotros dos está escribiendo ese libro — dijo—” (p. 34)

El hipogeo secreto también es un texto autoconsciente pues hace alarde de su condición de artificio al explorar las paradojas de los novelistas que escriben *El Hipogeo Secreto*. Estamos ante una obra que el autor cataloga como un libro en el que se relata la escritura de otro que se llama igual¹⁴⁹ pero también en la novela se afirma que quizá uno de los escritores puede estar concibiendo al autor que trazó el libro que el lector tiene en sus manos. Una vez más, nos encontramos ante el contrasentido y la dilución mediante planos diegéticos cuyo único propósito es generar una intriga. Una intriga sobre la escritura, un atentado contra los preceptos de la literatura pero también un atropello a la propia metaficción al usar a las paradojas de tal manera que es difícil observar la estrategia principal y definir si se trata primordialmente de una novela autoconsciente o bien de una novela autorreferencial. No se puede determinar si el tema de la obra es el solipsismo, la metalepsis o es una caja china. La novela es todo esto y es una maniobra para violentar la narración clásica y su geometría euclidiana, pero también es un incumplimiento a las teorías metaficcionales. Mediante el absurdo se muestra la relación problemática de la literatura clásica con la literatura transgresora y el vínculo entre esta última y su crítica metafictiva.

¹⁴⁹ “*El hipogeo secreto* es el libro del que se habla al decir que se está escribiendo. En otras palabras, trata de la escritura de un libro que así se llama”, John D. Bruce-Novoa, *art. cit.*, p. 56.

3. Conclusión: *El hipogeo secreto, un laberinto mental*

Umberto Eco en su artículo “La línea y el laberinto: las estructuras del pensamiento latino” observa cómo el concepto de frontera obsesiona la mentalidad latina.¹⁵⁰ En el principio, Rómulo trazó una frontera y mata a su hermano por no respetarla. A lo largo de la historia del pensamiento humano este concepto ha tenido en mayor o menor medida cierta injerencia. La cual es observable en la literatura. Como ya se ha estudiado a lo largo del presente estudio las formas clásicas de la narración pueden asemejarse a una geometría euclidiana, en donde existen reglas y conceptos bien definidos en los que es posible trasladarse. Sin embargo, en algún momento, las posibilidades que ofrecían estos caminos resultaron insuficientes. El escritor tuvo plena conciencia de los límites y decidió realizar reformas a los criterios clásicos para satisfacer sus propias necesidades de expresión. Los principales obstáculos son las estructuras narrativas principio-trama-desenlace, la frontera entre personaje-escritor o lector-personaje, el tiempo lineal que es imposible revertir, y los prejuicios que consideran inverosímil la convivencia de distintas dimensiones.

Un ejemplo muy útil para observar la evolución del concepto de frontera a lo largo de la historia es el del laberinto. Según la clasificación de Umberto Eco, existen tres tipos de laberintos:

El laberinto clásico, el de Knosos, es unidireccional: al entrar sólo se puede llegar al centro (y del centro solo se puede encontrar la salida). Si desenrolláramos el laberinto unidireccional nos encontraríamos en las manos un único hilo. [...]

El segundo tipo es el laberinto manierista o *Irrweg*. El *Irrweg* propone otras opciones, todos los recursos conducen a un punto muerto, salvo uno, que conduce a la salida. Si se desenrolla,

¹⁵⁰ Umberto Eco, “La línea y el laberinto: las estructuras del pensamiento latino”, en *Vuelta*, abril de 1987, pp.18-27., p. 18.

el Irrweg, adopta la forma de un árbol, es una estructura de callejones sin salida. Se pueden cometer errores, hay que volver sobre los propios pasos. [...]

El laberinto del tercer tipo es una red, en la que todo punto puede conectarse con cualquier otro punto. No se puede desenrollar. Entre otras cosas porque, mientras que los laberintos de los dos primeros tipos, tienen un interior (su propia maraña) y un exterior, del que se entra y hacia el que se sale, el laberinto del tercer tipo, extensible hasta el infinito, no tiene ni exterior ni interior. Puede ser finito o (con tal de que tenga posibilidades de ampliarse) infinito.¹⁵¹

Como puede observarse, los dos primeros tipos funcionan más como metáfora de la tragedia que de la complejidad aunque no renuncien enteramente a ello. En el primero se encontraba el Minotauro que venció Teseo quien aún sin la ayuda del hilo de Ariadna hubiera podido regresar a la salida, pues esta clase de laberintos están diseñados para llevar a un único sitio (el centro) y por ende de vuelta a la salida, ya que el objetivo primordial era el de conducir a los mancebos al sacrificio. En el segundo, de mayor complejidad, hubiera sido más útil el hilo pues aquí existe una posibilidad de confundir a quien se encuentra inmerso. Las bifurcaciones que se le presentan sólo pueden adquirir dos valores, verdadero o falso. Aun cuando se elijan los caminos equivocados, es posible desandar los pasos y volver a intentar un nuevo sendero, lo cual inevitablemente llevaría al personaje a la salida después de un número determinado de intentos. Ahora bien, el tercer tipo, de red o también llamado rizoma, cuyas características principales es el de ser cerrado (es decir que no tiene fronteras) y potencialmente infinito, representa todo un reto mental, en tanto que no existe posibilidad de escapar y lo único que se puede intentar es dirigirse hacia donde el propio laberinto conduce, que necesariamente será un sitio en el interior. “El rizoma es por ende el lugar de las conjeturas, de las apuestas, de los azares, de las reconstrucciones, de las inspecciones

¹⁵¹ Umberto Eco, *De los espejos y otros ensayos*, Lumen, Barcelona, 1988, p. 384.

locales descriptibles, de las hipótesis globales que deben ser continuamente replanteadas, pues una estructura en rizoma cambia de forma constantemente.”¹⁵²

Y he aquí el argumento principal en el que el presente estudio basa todo lo expuesto hasta el momento. Un laberinto de rizoma no puede eludir de ninguna manera ser vinculado con distintos conceptos matemáticos y físicos: lógica difusa, topología, espacio-tiempo y procesos estocásticos por mencionar solo algunos.

El personaje que se interne en un laberinto de rizoma debe enfrentar el hecho de que cada galería está interconectada con otras galerías a su alrededor en todas direcciones. Aquí no existe un camino correcto. El *A* o *no-A* aristotélico pierde sentido para dar lugar a un concepto más amplio en el que la elección de un camino está determinado por el tiempo y las circunstancias. Es posible que un sendero conduzca al lugar deseado, pero es posible que en el futuro ya no sea así o incluso que un camino sea parcialmente correcto. Este hecho implica que quien recorre este sitio no tenga posibilidad de desandar los pasos para intentar una ruta distinta. A cada momento debe tomar decisiones teniendo en cuenta que incluso las interconexiones en el laberinto pueden modificarse, es decir, pueden añadirse o eliminarse. El método que se debe seguir corresponde a un sistema experto, como el estudiado en el apartado de lógica difusa, que aprenda de las circunstancias y tome alguna decisión basado en ellas.

Es por demás notable que las características atribuidas a un laberinto de rizoma coinciden con los rasgos de ciertos espacios topológicos. En específico con la botella de Klein. Se mencionó líneas arriba que un laberinto de rizoma es cerrado, es decir que no tiene fronteras, y que es potencialmente infinito. Estas mismas cualidades las comparte la botella

¹⁵² Umberto Eco, “La línea y el laberinto: las estructuras del pensamiento latino”, art. cit., p. 23.

de Klein, como se observó en la sección dedicada a los temas topológicos. Mientras que una cinta de Möbius tiene una sola cara y un solo borde (i. e. frontera), la botella de Klein, no tiene fronteras y tiene una superficie con una sola cara. En topología el hecho de que una superficie no tenga fronteras la clasifica como una superficie cerrada. Es evidente que una botella de Klein no es infinita pero sí puede visualizarse en ella una continuidad vertiginosa. Y estas condiciones permiten considerarla un laberinto de rizoma pues si se imagina a un personaje dentro de este espacio podrá observarse que no podrá salir de él. Se encuentra en su interior y en el exterior al mismo tiempo y su recorrido no tendrá fin. También es importante recordar que la botella de Klein es un objeto en cuatro dimensiones (como se analizó en el apartado Cinta de Möbius y botella de Klein) y por ende este objeto sólo puede ser imaginado como un evento y no como un espacio físico. Es decir, la botella de Klein es una abstracción pura que encierra a quien se encuentre dentro de ella no sólo en un espacio físico continuo sino también en la eternidad. ¿Se imagina usted un mundo que al recorrerlo lo llevara siempre al punto de partida y no sólo eso, sino que también lo forzara a vivir el momento exacto donde inició?

Pues Salvador Elizondo también lo hizo, pero no se conformó con ello y decidió incrementar la complejidad. Tomó como base la botella de Klein y construyó otra que contuviera a la primera. Hizo gala de sus estrategias de metafictivas para hacer de este laberinto mental un sitio en n-dimensiones. Donde la perdición fuera absoluta y el condenado a recorrerla quedara preso en su propio pensamiento.

Por medio del *mise en abyme* se presenta en la novela buen número de planos narrativos que están contenidos unos dentro de otros. Cada lado del espejo presenta una narración simultánea que describe a la otra: El Otro observa desde detrás del espejo al Pseudo-Salvador Elizondo mientras éste describe los pensamientos del personaje que lo

espía. El sueño se vuelve independiente de su creador para convertirse en la realidad de los personajes que lo exploran: E. sueña la arquitectura de la ciudad y los personajes se apropian de ella al transitarla. La muerte es un requisito primordial para cerrar portales y permitir al personaje que se encuentra en una dimensión ajena, establecerse definitivamente en ella y así dar el siguiente salto: El Otro mata al escritor de la novela sin saber que con ello se condena a sí mismo a tomar la identidad de su víctima.

Las representaciones de la lectura, escritura y del discurso oral mediante las cuales se presentan a múltiples escritores que a su vez conciben a otros escritores, son un nudo metaficcional por medio del cual la narración recorre distintos niveles diegéticos no sólo en un sentido. Se trata de una relación antimetaléptica en donde los personajes tienen una relación retroactiva con su creador y con ello se llega a un nivel de complejidad tal, que no es posible determinar quién es el personaje y a quién el escritor.

Cada uno de los planos de la cajita china y niveles diegéticos son dimensiones, y a su vez las tortuosas galerías de un laberinto, que permitirán multiplicar las posibilidades de la botella de Klein, generando así el espacio n-dimensional que se ostenta en *El hipogeo secreto*. En apariencia este universo netamente abstracto presenta paradojas, pero no debe olvidarse que éstas están justificadas por el hecho de que no es posible representar un objeto en una dimensión inferior sin presentar distorsiones¹⁵³. Es decir, en una novela el principio y el desenlace son las fronteras que limitan los proyectos ávidos por revelar su naturaleza continua y ello desemboca de manera ineludible en tergiversación de ciertos elementos. No obstante, estos rasgos poco claros en la novela, lejos de estropearla, le ayudan a crear un ambiente oscuro y lleno de intriga. Lo cual es quizá la principal estrategia de Elizondo para

¹⁵³ Recuérdese el ejemplo tratado en la sección Espacio-tiempo del mapa bidimensional que presenta de forma alterada el globo terráqueo.

urdir la perdición mental del laberinto n-dimensional, pues su obsesión transgresora contra los preceptos clásicos de la literatura es ambiciosa y no se limita a recorrer los caminos ya agotados por sus predecesores, sino que parte desde donde ellos concluyeron para construir nuevos senderos. Cita a *Les 500 millions de la Béguem* de Julio Verne para ejemplificar sus ideas y para dar pistas al lector. Reinterpreta el *stream of consciousness* de Joyce y lo hace suyo cuando engendra el mundo *gerundial*. Combina sus pasiones por las artes plásticas, el cine y la literatura para aprovecharlas de una manera por demás acertada y así producir efectos visuales por medio de lo verbal.

Para concluir es preciso observar que esta novela para ser comprendida precisa que el lector haga un verdadero compromiso de creación conjunta. Demanda que se imagine al espacio-tiempo como una superficie cerrada y a su vez requiere que se conciban vínculos dinámicos e inestables con otros universos como el sueño, la muerte, y los planos diegéticos literarios; solicita además que este universo sea expuesto a la superficie de un espejo para hacer conciencia sobre el abismo en que se encuentra inmerso. Una lectura de *El hipogeo secreto* debe estar libre del concepto de frontera. En este universo esa palabra es aborrecible ya que el lector, el personaje y el escritor, pueden transitar libremente en el mismo sitio sin ninguna restricción. Aquí las estructuras principio-trama-desenlace no tienen ninguna validez pues el tiempo no se puede graduar debido a la curvatura y complejidad del espacio.

Elizondo juega a ser un dios, e invita al lector a compartir con él, las operaciones mentales que realizaría este ente superior al contemplar en un instante la totalidad del universo, incluyendo por supuesto todas las dimensiones de otro orden como lo son los pensamientos de sus propias creaciones. Sin embargo, quien se sumerge en este mundo, está ingresando a un laberinto tortuoso del cual es imposible salir, pues la complejidad es de tal magnitud que incluso se puede aceptar que cada galería encarnará todo un acertijo en espera

de ser resuelto: “Le habría dicho él, por ejemplo, que la esencia de todo laberinto es el número infinito de laberintos contenidos dentro de cualquier laberinto” (p. 92).

Se trata de un fraude que ofrece la posibilidad de transgredir aquellas barreras hasta entonces infranqueables, y por lo tanto, la facultad de acceder al entendimiento absoluto, pero ello esconde detrás de sí una condena ineludible. La sabiduría anhelada no tendrá ya ningún fin pues sólo conduce al hipogeo en el que se revela la verdadera naturaleza de este territorio: “Quería conocer con toda exactitud la organización de la prisión en la que estaba encerrado.” (p. 14).

La perdición se encuentra en un orden mental. Es una abstracción pura donde el pensamiento adquiere una consistencia imprecisa al punto de confundirse con la locura:

—¿Cuál es ese recuerdo del que me hablas y que dices que he olvidado? Quizás allí está la clave de toda esta demencia. Tal vez ése es el principio que rige en los laberintos derruidos que conforman los aledaños de esta ciudad abandonada. (p. 19)

Bibliografía

- Albert Einstein, et al. *The principle of relativity*. México: Instituto Politécnico Nacional, 1998.
- Álvarez Amorós, José Antonio. *Ulysses como paradigma de intertextualidad. La hipótesis del narrador-citador*. Madrid: Palas Atenea, 1991.
- Barajas, José Miguel. «La escritura de Salvador Elizondo y su deuda con Mallarmé.» *Semiosis* 13 (enero-junio de 2011): 105-127.
- Bengoechea, Mercedes, Ricardo Sola (eds.). *Intertextuality/Intertextualidad*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1997.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas, Volumen I*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007.
- . *Obras completas, Volumen II*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007.
- Bruce-Novoa, John D. «Entrevista con Salvador Elizondo.» *La Palabra y el Hombre* no. 16 (octubre-diciembre 1975): pp.51-58.
- Castillo García, María Esther. *La seducción originaria, La obediencia nocturna, El libro, El hipogeo secreto: Juan Vicente Melo, Juan García Ponce y Salvador Elizondo*. México: Universidad Autónoma de Querétaro, CONACYT, Plaza y Valdés, 2009.
- Diccionario de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española, 2001.
- <<http://www.rae.es/rae.html>>.
- Durán, Manuel. *Tríptico mexicano, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo*. México: Secretaría de Educación Pública, 1973.
- Eco, Umberto. *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen, 1988.
- . «La línea y el laberinto: las estructuras del pensamiento latino.» *Vuelta* (abril de 1987): 18-27.

- Elizondo, Salvador. *Antología personal*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- . *Autobiografía precoz*. México: Editorial Aldus, 2000.
- . *Camera lucida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- . *Contextos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- . *Contubernio de espejos. Poemas 1960-1964, obra póstuma*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- . *Cuaderno de escritura*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- . «El escritor.» *Letras Libres* 113 (2008): 58-61.
- . *El grafógrafo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- . *El hipogeo secreto*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- . *El retrato de Zoe y otras mentiras*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- . *Elsinore: un cuaderno*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- . *Estanquillo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- . *Farabeuf o la crónica de un instante*. Madrid: Cátedra, 2000.
- . *Miscast o Ha llegado la señora Marquesa*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- . *Narda o el verano*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- . *Pasado anterior*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- . *Teoría del infierno*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- García Infante, Juan Carlos, et al. *Sistemas con lógica difusa*. México: Instituto Politécnico Nacional, 2009.
- Gil, Eve. «El libro.» s.d. *Juan García Ponce*. Éd. Magda Díaz y Morales. 2013 mayo 25. <<http://www.garciaponce.com/resenas/eglibro.html>>.
- Kosko, Bart. *El futuro borroso o el cielo en un chip*. Trad. Mercedes García Garmilla. Barcelona: Crítica, 2000.

- Leonardi, Emanuele. *Borges: libro-mundo y espacio-tiempo. Episteme científica y creación literaria*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2011.
- Look, Brandon C. «Gottfried Wilhelm Leibniz.» s.d. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2013 Edition)*. Éd. Edward N. Zalta. <<http://plato.stanford.edu/archives/win2008/entries/leibniz/>>.
- Mata Juárez, Oscar. *El hipogeo secreto de Salvador Elizondo (Tesis de licenciatura)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1975.
- Noguerol, Francisca. «Tendencias del micro-relato hispanoamericano (1960 - 2002).» s.d. *Revista Literaturas*. Éd. Nacho Fernández. 2013 Mayo 25. <<http://www.literaturas.com/1Hiperbreve2002FNoguerol.htm>>.
- Orizaga Doguim, Daniel (comp). *Cámara nocturna, ensayos sobre Salvador Elizondo*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2011.
- Patty, C. Wayne. *Foundations of topology*. Sadbury, Massachusetts: Jones and Bartlett publishers, 2008.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Pimentel, Luz Aurora. «Ecfrafrasis y lecturas iconotextuales.» *Poligrafías, revista de literatura comparada* 4 (2003): 281-295.
- Poniatowska, Elena. «Entrevista a Salvador Elizondo.» *Plural* (3 junio de 1975): 28-35.
- Price, Richard. «Introducción: Bienvenidos al espacio tiempo.» Hawking, Stephen W., et al. *El futuro del espaciotiempo*. Trad. Javier García Sanz. Barcelona: Crítica, 2007. 11-52.

- Quesada Gómez, Catalina. *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX. Las prácticas metanovelescas de Salvador Elizondo, Severo Sarduy, José Donoso y Ricardo Piglia*. Madrid: Arcos/Libros, S. L., 2009.
- Quintana G., Hernán. *Espacio, tiempo y universo*. México: Alfaomega, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2002.
- Romero, Rolando J. «Salvador Elizondo: escritura y ausencia del lector.» *La Palabra y el Hombre* no. 71 (julio-septiembre 1989): pp. 117-130.
- Rosas, Patricia y Lourdes Madrid. *Las torturas de la imaginación*. México: Premia Editora, 1982.
- Ruffinelli, Jorge. «Salvador Elizondo.» *Hispanérica* VI, no 16 (1977): pp. 33-47.
- Ryan, Patrick J. *Euclidean and Non-Euclidean Geometry: An Analytic Approach*. Cambridge: Cambridge university press, 2009.
- Sabugal Torres, Eduardo. *El Hipogeo Secreto de Salvador Elizondo, una novela paradigmática del posmodernismo en México (Tesis de maestría)*. Puebla: Universidad de las Américas Puebla, 2005. Formato digital.
- Sánchez Valencia, Alejandra et Carlos Gómez Carro y Óscar Mata (Coordinadores editoriales). *La generación de Medio Siglo II*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2008.
- Sánchez Valencia, Alejandra y Carlos Gómez Carro (Coordinadores editoriales). *La generación de Medio Siglo I*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2008.
- Teresa, Adriana de. *Farabeuf, escritura e imagen*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.