



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

***EL HIPOGEO SECRETO* DE SALVADOR
ELIZONDO: LA ESCRITURA DEL SUEÑO O EL
SUEÑO DE LA ESCRITURA**

T E S I S

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

**P R E S E N T A:
ALFONSO PONCE MELGOZA**



**ASESORA:
MTRA. MARÍA DE GUADALUPE FLOR DÍAZ DE LEÓN
FERNÁNDEZ DE CASTRO**

Ciudad Universitaria, 2015

UNAM



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

ÍNDICE

Introducción	3
Capítulo I. El marco teórico	9
Capítulo II. El nivel de la historia (NH)	24
2.1 Los “niveles de realidad” intratextual	24
2.2 Las secuencias y segmentos accionales	27
2.2.1 La historia del Urkreis (Nivel D)	28
2.2.2 La casa en Florencia (Nivel C)	40
2.2.3 El Escritor I (Nivel B)	48
2.2.4 El Imaginado (Nivel A)	50
2.3 El tiempo de la historia	52
2.4 El espacio de la historia	59
2.5 Los personajes	62
Capítulo III. El nivel del discurso	69
3.1 La estructura temporal profunda (DI') y la <i>duración</i>	72
3.2 Las instancias narrativas (DII')	82
Capítulo IV. Las relaciones internas: reflejos y símbolos	91
4.1 La novela y el mundo como un ejercicio de la escritura o el sueño	94
4.2 La novela y el mundo como una conversación	98
4.3 La novela como un juego	101

4.4 La novela como representación teatral	103
4.5 La novela y su escritura como acto erótico	107
4.6 La obra como infinitos universos autocontenidos	110
4.7 El libro como una ciudad	111
Conclusiones	114
Bibliografía	121

INTRODUCCIÓN

*El misterio es la regla de oro de la creación;
la obra en sí, la realización de un acto secreto*

Salvador Elizondo

Hace ya algunos años llegó a mis manos un libro que sacudió profundamente mi espíritu y la concepción que tenía entonces de la literatura y el arte en general: *Farabeuf*, de un tal Salvador Elizondo. La impresión que me dejó su lectura fue la de penetrar en un mundo onírico y tortuoso donde tiempo y espacio se dislocan; en donde se narra desde los espejos y donde un suplicio mítico descuartiza por igual carne, discurso y lectura. Puedo decir que esa obra fue un factor más que me animó a estudiar las letras hispánicas.

Ya un tanto avanzado en la carrera, volví a encontrarme con la novela de Elizondo, esta vez poseyendo ya algunas herramientas de análisis literario y con un panorama un poco más completo de su contexto histórico y cultural. Con todo, noté que semejante escritura (término básico en el pensamiento de nuestro autor) se resistía a una explicación coherente de su discurso. Fue así que comencé a adentrarme en el resto de la variada obra del autor con el fin de comprender un poco mejor aquel universo equívoco. De esta manera, di con *El hipogeo secreto*. La sensación de encontrarme ante un gran misterio que espera ser develado reapareció. Una vez más, el tiempo fragmentado, el erotismo perverso y las paradojas colmaron las páginas. Existía, además, otro problema adicional que emergía de la lectura: el proceso de la creación literaria. El tema me ha interesado profundamente debido a ser yo mismo estudioso, en algún momento, de la composición musical y ocasional escritor de narrativa y poesía. Así, encontré en *El hipogeo secreto*, condensados, los principales intereses que perseguía desde hace algún tiempo.

Por otro lado, es necesario notar que *El hipogeo secreto* ha quedado muy al margen de la crítica y de estudios literarios. Con excepción de unas cuantas reseñas, algún artículo

perdido en revistas especializadas y escasísimas tesis¹. El mismo Salvador Elizondo, en una entrevista hecha por Adolfo Castañón, afirma que su novela pasó casi completamente desapercibida debido, entre otras razones, a los problemas estudiantiles del 68, y que su literatura se convirtió en algo más bien secreto, de sus círculos cercanos. Muy probablemente, otra de las razones por las que, no sólo *El hipogeo secreto*, sino prácticamente toda su obra ha sido relativamente poco estudiada es porque, por un lado, ésta tiene pocos precedentes en México; sus rasgos están más cerca de la *nouveau roman* francesa que de la *nueva novela* latinoamericana. Y, por otro lado, la década de los sesenta en México fue escenario para corrientes literarias muy distintas de la elizondiana, como la de “la Onda”, representada por autores como Gustavo Sáinz y José Agustín quienes se volcaron al lenguaje y las situaciones juveniles y urbanas (con pocas pero obvias excepciones, tales como *José Trigo* de Fernando del Paso o *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco).

En cuanto a los estudios literarios dedicados a la obra de Elizondo, encontramos que la mayor parte de ellos se enfoca casi exclusivamente en *Farabeuf*, lo cual puede tener sentido debido a ser ésta tal vez su obra más reconocida e inquietante. De igual manera, me vi fuertemente tentado a dirigir el presente trabajo a dicha obra. Dos razones me hicieron cambiar de parecer: la primera fue que los estudios acerca de *Farabeuf*, sin llegar a ser completos, me parece que abarcan bastante bien la mayoría de sus puntos cruciales. La otra razón es que *El hipogeo secreto* –aparte de ser una obra injustamente abandonada– presenta muchos de los aspectos de mi interés abordados en la anterior novela del autor, e incluso otros más; aunque, debe reconocerse, su lectura resulta quizá aún más difícil que en su predecesora. Este rasgo ha llevado a Dermot F. Curley, uno de los críticos elizondianos más asiduos, a juzgar *El hipogeo* como “una obra menos lograda en el itinerario literario de Elizondo” (2008, p. 230). También se ha señalado en diversas ocasiones el barroquismo de la misma e incluso un excesivo uso de la abstracción. A pesar de la dificultad, considero que dicha novela merece un acercamiento más minucioso que arroje algunas bases para

¹ La Facultad de Filosofía y Letras de nuestra Universidad sólo registra la tesis de Oscar Mata de 1975

comprenderla mejor y darle su justo valor como un suceso literario excepcional de nuestras letras.

Sumergirnos por los oscuros pasillos de *El hipogeo secreto* es andar sobre las equívocas relaciones entre un autor y su obra; significa intimar con el misterio inasible de la creación artística. Se trata también de indagar los límites de la escritura como forma de expresión del pensamiento con todos los riesgos que ello implica. En la mayor parte de los casos, el arte es técnica y escudriñar su interior frecuentemente consiste en una atenta observación del desempeño técnico de artista. Así, llevar un poco de luz a aquellos pasadizos secretos conlleva, en buena medida, a describir algunos de los procedimientos por los que la obra de arte se muestra como tal. No obstante, es preciso llevar a cabo esta labor sin perder de vista la totalidad de la obra a riesgo de realizar un ordenamiento estéril de recursos literarios que simplemente “disequen” el texto. Ese es, quizá, el reto capital de estudiar una obra como *El hipogeo secreto* puesto que no está pensada para entregarse a una inteligencia “objetiva” cuya herramienta infalible es la lógica llana y en cuya razón la suma de uno y uno da siempre como resultado dos. La paradoja y los callejones sin salida son algunos de los recursos más apreciados por el autor, para quien los moldes ordinarios no tienen otra finalidad que ser destruidos en un acto de impredecible violencia.

Así pues, el marco teórico y el método de análisis deben ser adecuados y debidamente explicados en el presente trabajo. En primer lugar creo –junto con muchos críticos– que es la teoría (y no la obra) la que debe ajustarse al texto en cuestión. Efectivamente, los modelos teóricos normalmente surgen bajo ciertos supuestos filosóficos y se piensan para aplicarse a un corpus literario específico. En el caso del presente estudio, tomaré en cuenta algunos de los principios de la hermenéutica fenomenológica propuesta por Mario J. Valdés en “Teoría de la hermenéutica filosófica” (1989, pp. 167-184) en la que se asientan varios postulados respecto a la crítica literaria y su método que serán explicados con más detalle en el capítulo I. Por ahora, sólo es fundamental puntualizar que dicha teoría entiende que en el texto literario existen dos relaciones fundamentales: la del escritor con el texto y la del lector con el texto (ambas relaciones son fundamentales en *El hipogeo secreto*). Así mismo, el análisis hermenéutico tiene como base la explicación de la organización formal de la

obra y reconoce a ésta como fuente inagotable de experiencia, por lo que se perseguirá fijar sólo algunos de los significados posibles en ella.

Valdés nos dice que el texto puede ser estudiado desde cuatro dimensiones distintas: el nivel formal, en el que se analiza la estructura y los recursos técnicos de la obra; el nivel histórico, en el que se inscribe el texto dentro de su contexto histórico, social, etc.; el nivel fenomenológico, donde se presenta la lectura particular del crítico basada en el análisis; y, por último, la dimensión hermenéutica, que se entiende como la realización de la participación del texto y su interpretación en la comunidad: la suma de las lecturas.

Dado lo anterior, es pertinente limitar los alcances del presente trabajo, el cual se ocupará sobre todo de llevar a cabo un análisis formal de algunos de los componentes narrativos del texto (usando herramientas estructuralistas principalmente) que sirva como base para la elaboración del comentario fenomenológico. La dimensión histórica, que consistiría en el análisis diacrónico de la obra, se encuentra fuera de los objetivos de esta tesis debido a que se centra principalmente en el análisis narratológico, el cual es ya bastante extenso.

La afirmación central de la tesis es la siguiente: es posible aplicar un método estructuralista a una obra de la complejidad de *El hipogeo secreto* con el fin de aislar numerosos indicios que permitan formular varias conclusiones acerca del fin último del texto. Veremos que detrás del caos aparente del tejido narrativo existe una postura frente a la concepción de la novela y del mundo en sí. Así, *El hipogeo* puede ser entendido como el planteamiento de una equivalencia entre la escritura y el sueño; también la novela (y el mundo) podría equivaler a una conversación, a una representación teatral, a un acto erótico, etcétera.

El primer capítulo estará dirigido a explicar con detalle el marco teórico del análisis y el punto de partida para la interpretación posterior, así como la metodología que se usará. Aquí mencionaremos los autores y textos de los que se parte para justificar el método y su aplicación.

En los siguientes dos capítulos se analizarán respectivamente la historia y el discurso. Cada uno de estos análisis no será exhaustivo y se hará hincapié en la íntima relación que entre ellos se guarda y, sobre todo, se buscará demostrar cómo en la estructura se encuentra una de las claves primordiales para la comprensión del texto. Por último, en el capítulo cuarto se tratará de recoger algunos de los datos arrojados por el análisis de la historia y el discurso y relacionarlos con algunas explicaciones posibles del texto que parecen convivir sin problemas dentro de él.

Como se puede ver, el presente estudio distará mucho de estar completo (al menos en la perspectiva de Valdés), para lo cual se requerirían otros muchos análisis que nos permitieran poseer una visión satisfactoria de cada uno de los aspectos relativos a una novela de tal complejidad como lo es *El hipogeo secreto*. Explico brevemente las omisiones más evidentes: la falta de precedentes de análisis a textos como *El hipogeo secreto* se reflejará en una importante ausencia de referencias con qué apoyar la ejecución del método. Acaso la omisión más importante consista en dejar de lado el estudio diacrónico de la obra, su ubicación y contexto histórico. Respecto a este punto vale decir que dicho aspecto persigue un objetivo más afín a los estudios relativos a la historia de la literatura mexicana o hispanoamericana presentes en distintos manuales o reseñas que, no obstante, resultan útiles y de hecho cito en capítulos posteriores. Muchos otros estudios existentes abordan algún rasgo particular de la obra o comentan su totalidad.²

No está de más, sin embargo, completar esta introducción mencionando de manera muy sumaria algunas de las inquietudes artísticas más recurrentes de Salvador Elizondo con relación a su época. Respecto a lo literario, Elizondo fue un lector incansable siempre al tanto de lo reciente; con todo, es posible notar en su obra ensayística y periodística un

² Entre los principales estudios acerca de *El hipogeo secreto* destacan la ya mencionada tesis de Oscar Mata (1975) y la tesis más reciente de Eduardo Sabugal (2005). Dentro de los artículos y comentarios más breves están el de Danny Anderson (1981) respecto al tratamiento de la metaficción; el de A. María Barrenchea (1982), centrado en el tratamiento de los personajes; el de M. Elvira Bermúdez (1968) y el de Julieta Campos (1969), relativos al acto de creación; el de Sergio Montero (1968), un estudio comparativo; el de Margarita Peña (1969) y Dermont Curley (2008), detractores de la novela; el de Aura Sotomayor (1982), la relación erótica y la estructura; los estudios de corte más histórico de Durán (1973) y Brushwood (1984); y varias reseñas breves. El libro *Bibliografía crítica de Salvador Elizondo* publicado por El Colegio de México (1998) presenta un recuento bastante completo de los estudios de toda la obra de Elizondo. Muchos de estos estudios fueron consultados para la presente tesis y citados en la bibliografía.

constante retorno a algunos de sus autores preferidos: Valéry, Mallarmé, Baudelaire, Pound, Proust, Bataille o Joyce, de quien fue traductor. Constantemente hizo referencia a la poesía de Juan José Tablada, González Martínez (con quien estaba emparentado lejanamente) o de Ramón López Velarde. Uno de los rasgos más sobresalientes de la obra de Elizondo es la forma con que relacionó otras artes con la literatura, particularmente con el cine y las teorías de Eisenstein, con la fotografía y la pintura; *Farabeuf* y el mismo *Hipogeo* son muestra de ello. Elizondo mismo cuenta cómo la lectura de un manual médico de cirugía y fotografía del chino suplicado fueron en buena parte origen de *Farabeuf*. Por otro lado, Elizondo nunca fue muy adepto a seguir las corrientes imperantes en su época, aunque no por ello las desconocía; al contrario, sus artículos, ensayos y entrevistas demuestran una relación estrecha con sus autores contemporáneos y su obra. A fin de cuentas, la obra de nuestro autor revela de forma concentrada todo su bagaje cultural e influencias artísticas.

Así pues, dentro de la amplitud y complejidad de una obra literaria como la de Elizondo y particularmente *El hipogeo secreto*, se buscará esclarecer algunos de los aspectos técnicos y literarios más sobresalientes de dicha novela y la relación que guardan entre ellos. Al final, lo que se persigue es la aplicación de una metodología específica a este texto insólito y sobre todo la intención de no abandonar esta novela al olvido para que, de esta manera, se motive a algún otro lector curioso a penetrar por la asombrosa intelectualidad del trabajo de Salvador Elizondo.

CAPÍTULO I. EL MARCO TEÓRICO

*La presencia del hombre ante un espejo obstaculiza
fastidiosamente la continuidad de un mundo
misterioso que vive en la superficie del espejo
cuando no nos estamos mirando en él, pues no hay
que olvidar la famosa definición de lo que es una
novela.*

Salvador Elizondo, "Teoría mínima del libro"

Cuando nos disponemos a llevar a cabo el análisis de un texto el primer problema que asoma, como punta de iceberg, es nuestra concepción del texto en sí. Dicha concepción determina en buena manera cómo se llevará a cabo dicho análisis, su enfoque y su carácter. La obra literaria se presenta, pues, como un amplio mar de posibilidades de estudio e interpretación. Por tal motivo, para el presente trabajo cobra una importancia vital fijar con detalle el marco teórico y metodológico sobre todo porque *El hipogeo secreto* es un texto que en sí exhibe una postura crítica y teórica muy clara respecto a la novela, su estructura, realización e incluso acerca de la lectura misma.

La crítica literaria, a lo largo del siglo XIX y XX principalmente, ha cambiado su foco de atención respecto a los distintos aspectos del fenómeno literario. La crítica histórica se ocupó de estudiar principalmente la sucesión de corrientes literarias, sus características y sus principales autores, las influencias de éstos y, en última instancia, sus vidas. El formalismo y el estructuralismo dieron un giro y su universo de análisis fue el texto mismo, sin importar mucho su relación con el autor, la época o los destinatarios. Finalmente la crítica se ha volcado a la relación del texto con lector y la labor de éste como constructor final de la obra. "A muy grandes rasgos, la historia de la teoría literaria moderna se podría dividir en tres etapas: preocupación por el autor (romanticismo y siglo XIX); interés en el texto, excluyendo todo lo demás (Nueva Crítica); en los últimos años, cambio de enfoque, ahora dirigido al lector" (Eagleton, 1988, p 87).

El caso de *El hipogeo secreto* es particularmente excepcional, ya que pertenece a una tradición de obras literarias en las que no sólo el autor sino el proceso de creación se reflexionan dentro del texto. Desde Cervantes hasta Borges y Cortázar, pasando por Mallarmé, Proust y Unamuno, entre otros; todos han roto con la convención y sus posturas respecto a la actividad literaria han quedado impresas dentro de su obra. Como bien apunta Aurea Sotomayor en su artículo acerca del *Hipogeo*, en este tipo de obras:

se reflexiona sobre la obra literaria misma y su autor se sitúa como tal dentro de su propia ficción. En los casos más notables, la novela se visualiza como objeto y el proceso de su producción pasa a constituir el argumento de ésta, la cual a partir de entonces se define como búsqueda de sí misma en un peregrinaje hacia su propio centro generador (1982, p. 499).

Tal es el caso de la obra a estudiar, lo cual implica un tratamiento especial al establecer los criterios de estudio.

Como se dijo en la introducción, algunos de los puntos de partida los encontramos en la hermenéutica fenomenológica que Mario J. Valdés expone en su texto “Teoría de la hermenéutica fenomenológica” (1989) y del libro de Alfonso de Toro titulado *Los laberintos del tiempo* (1992), de los cuales mencionaremos sólo los puntos cruciales para nuestro trabajo.

Para Mario Valdés “el conocimiento humano es siempre parcial y selectivo” (1989, p. 349) debido a que el trabajo del crítico está siempre dependiendo de sus circunstancias sociales e intelectuales, de las cuales no puede escapar. No obstante, el relativismo total no debe ser un peligro, pues justamente una de las labores del crítico es participar en un diálogo (a la manera de Gadamer) en el que diversos enfoques e interpretaciones completan la obra y, aunque estos puedan parecer contradictorios entre sí, se supone que habría un rango o marco de acción en donde estas interpretaciones sean complementarias y no opuestas. Lo que finalmente importa es subrayar la pluralidad de experiencias que el texto literario puede suscitar en el lector. Una consecuencia lógica de todo esto (no mencionada por Valdés) es la concepción primordial del texto como un fenómeno de *comunicación*.

Alicia Redondo Goicochea en su libro de análisis narrativo *La polifonía textual* nos dice que “esta perspectiva comunicativa, es decir, pragmática, estudia fundamentalmente las relaciones entre el texto y sus usuarios, una relación que está presente, aunque de forma diferente, tanto dentro, como fuera del propio texto” (p. 21).

Valdés (1989) parte de siete premisas en las que funda su teoría y, por consiguiente, su procedimiento crítico. Las transcribo completas:

1. Toda cuestión que se haga acerca del texto será cuestión acerca del significado compartido.
2. En toda consideración de la obra literaria hay dos relaciones distintas y separadas: la del escritor y el texto y la del lector y el texto³.
3. El texto trasciende sus condiciones de producción y se proyecta hacia condiciones indeterminadas, las de la lectura⁴.
4. El encuentro hermenéutico es un proceso que consiste en superar la enajenación original del texto del otro.
5. El proceso de apropiación es el de la actualización del significado virtual en el texto por el lector que responde a las exigencias del texto.
6. El comentario hermenéutico tiene como punto de partida la explicación de la organización formal del texto.
7. El texto es inagotable como fuente de experiencia; por lo tanto, toda pretensión de fijar el significado del texto es fútil (p. 351).

De estos siete pilares parte Valdés para fijar sus *cuatro dimensiones del texto*; a saber, la *dimensión formal*, en la que actúa la crítica estructural y semiótica y que tiene la misión de explicar cómo funciona el texto. La segunda dimensión se refiere a la *historicidad del texto*, que “se convierte en la etapa semántica de la crítica” (1989, p. 352) y que responde a la pregunta acerca de lo que el texto nos dice desde su distanciamiento temporal en relación con nuestra capacidad subjetiva de actualización. El tercer nivel se relaciona con la

³ Este punto es particularmente vital en *El hipogeo secreto* tratado no tanto como postulado crítico sino como eje temático y estructural.

⁴ En cuanto al *Hipogeo* esto es sólo parcialmente cierto, si bien el texto se ofrece a la lectura como una obra “terminada”, sus condiciones de producción no son ajenas a la obra, al contrario, *son* uno de sus temas. En otras palabras, nos encontramos ante una obra de *metaficción*, como veremos adelante.

experiencia de la lectura, la *dimensión fenomenológica*, dice Valdés, y que tiene como objetivo la explicación de dicha experiencia en términos intersubjetivos comunicables. Y por último, el *nivel hermenéutico*, que es el de la interpretación y que debe cumplir con tres condiciones: “1) comentar⁵ el texto de modo que complete el significado para el crítico; 2) expresar este comentario de tal forma que se pueda comunicar con otros; 3) no permitir que la interpretación propuesta cierre el crecimiento de significado en el texto” (1989, p. 353).

Es claro que uno de los inconvenientes de los postulados puramente teóricos es no poder mostrar su flexibilidad ante diferentes tipos de textos literarios. Para no ir más lejos, dentro de los puntos de Valdés se habla del análisis y descripción de la estructura de la obra por medio de los métodos estructurales y semióticos, los cuales ya ofrecen suficientes dificultades para su aplicación en textos de diversa índole. Sin embargo, coincido con los puntos básicos de la teoría; en resumen, se entiende el texto como una fuente amplísima de experiencia de cuyo análisis minucioso se puede extraer una interpretación razonable y comunicable como una de muchas (pero no infinitas) interpretaciones posibles que a lo largo del tiempo van completando al texto mismo.

En seguida se presenta la incógnita respecto a qué metodología elegir para realizar un análisis del texto que nos ayude a una mejor y más amplia comprensión de él. Como bien puede darse cuenta incluso un lector poco avisado de *El hipogeo secreto*, esta obra rompe con gran parte de las convenciones narrativas y sus cambios bruscos hacen difícil rastrear las nociones de su estructura. Con todo, y a falta de herramientas más eficaces para el análisis de este tipo de obras, tomaremos los postulados de la narratología estructuralista, pero principalmente desde la perspectiva con la que Alfonso de Toro analiza en su libro *Los laberintos del tiempo* (1992) cuatro obras que comparten algunas de sus características más complejas con la obra que nos ocupa: *Pedro Páramo*, *Cien años de soledad*, *La casa verde* y *La maison de rendez-vous*.

⁵ Aquí Valdés habla de “comentar” o de “comentario”, sin embargo una labor crítica como la que él propone iría más allá del simple comentario literario pues implica análisis e interpretación. Sin embargo, respetando su terminología, me referiré frecuentemente al término “comentario” implicando las dimensiones del texto de las que habla Valdés.

Para comenzar, De Toro (1992) considera importante puntualizar ciertas características de la construcción de los textos artísticos y nos habla de dos principios básicos: el paradigmático, “según los procedimientos de *equiparación y confrontación* de elementos *recurrentes equivalentes*” (p. 20); y el sintagmático, “según los *procedimientos de enlace y confrontación* de elementos vecinos” (p. 20). Así, el análisis del texto expone cuál de los dos procedimientos predomina y por lo tanto si la obra tiende a la extensión de la *historia* (término que definiremos más adelante) o la supresión de ésta que, como veremos, es el caso de *El hipogeo secreto*. Así mismo, De Toro subraya una de las cualidades inseparables del texto artístico, que es la ficción, “cuyo nivel de referencia con la realidad es irrelevante para el análisis” (p. 21). En *El hipogeo secreto* este rasgo es llevado más lejos debido al grado de “autoconsciencia”, como dice Danny Anderson (1981, p. 132), de obra ficticia y literaria.

De Toro (1992) considera acerca del fenómeno de comunicación del texto artístico seis instancias diferentes y no dos como en la comunicación real (en la que hay un emisor y un recipiente⁶): el autor₁, el autor implícito₂, el narrador₃, el lector real₁, el lector implícito₂, y el lector ficticio₃ (p. 22). El autor₁ y el lector real₂ corresponden a los individuos históricos empíricamente definidos. El autor implícito₂ y el narrador₃ son instancias cuya función principal es transmitir el relato y su contraparte es el lector ficticio₃, el cual es también una creación del autor. Por último, el lector implícito “es un espectro, es una función literaria, es la suma de las recepciones pasadas, presentes y futuras” (p. 23). Este punto es relevante para el estudio de nuestra obra debido a que ésta, en su carácter trasgresor del género de novela, juega activamente con las instancias anteriores y las confunde deliberadamente. El siguiente fragmento es buena prueba de ello: “un Salvador Elizondo, oculto en el fondo de una cripta inviolable y de quien yo, un escritor profesional, un hombre real y demostrable, sólo soy, tal vez, una palabra incidental, insignificante” (*EHS*, p. 62⁷).

⁶ De momento preferimos utilizar la terminología usada por De Toro para evitar confusiones y digresiones de terminología que no son relevantes para el presente trabajo.

⁷ En adelante abreviaré *EHS* en las citas al referirme a *El hipogeo secreto* para facilitar su identificación dado que es el texto a estudiar y serán muy numerosas las referencias al mismo.

Ahora bien, uno de los puntos clave del análisis son las nociones de *historia* y *discurso* del texto narrativo. Ambas categorías procedentes de las concepciones clásicas de *dispositio* y *elocutio* han sufrido diversos cambios de nombres y acepción dentro de la terminología crítica, pero aquí partimos de las consideradas por De Toro y Redondo. Acaso sea Alicia Redondo (1985) quien las define con mayor sencillez diciendo simplemente que historia es lo que se cuenta, y discurso, cómo se cuenta (p. 23). Sin embargo, De Toro (1992) explica con mayor rigor técnico: “el nivel de la historia constituida por personajes, acción, espacio y tiempo, la definimos, según la narratología estructural, como una *abstracción, ya que es siempre percibida y contada por algún sujeto*, ésta no existe por sí misma” (p. 25); y bajo discurso, “la organización temporal (el tiempo del relato), la organización del narrador y sus modos de narración y el aspecto puramente lingüístico de la narración” (p. 26). Siguiendo a De Toro, distinguiré, pues, el nivel de la historia (NH) y el nivel del discurso, que a su vez lo entenderemos en dos dimensiones: el discurso profundo, al que corresponde la *organización textual y temporal* (D I’) y el discurso de las instancias narradoras (D II’). Una vez más, la distinción de estas categorías en *El hipogeo secreto* es de suma importancia, no sólo por ser, a fin de cuentas, un texto que tiende hacia la forma narrativa, sino porque las mismas están manipuladas deliberadamente para producir el efecto caótico que se percibe en las primeras lecturas: “La composición (de la novela) es simplemente la confusión de las palabras y los hechos; la confusión de esas cosas en el tiempo y en el espacio” (EHS, 47).

Del manual de Alicia Redondo (1985) extraemos dos nociones de mucha utilidad respecto a la organización del texto narrativo, las que se refieren a los *elementos morfológicos externos e internos* (pp. 26-27). Los elementos morfológicos externos son aquellos que presentan marcas gráficas en el texto, tales como la división en capítulos, notas, epígrafes, espacios en blanco, puntuaciones irregulares, etcétera (De Toro habla de estos como *el nivel tipográfico*). Los elementos morfológicos internos operan tanto en el nivel de la historia como en el del discurso; en este último se refieren a los *niveles narrativos* que “nos permiten separar las diferentes narraciones contenidas dentro de la

narración principal a manera de cajas chinas o muñecas rusas” (p. 27), aspecto de vital importancia en *El hipogeo secreto*.

Así mismo, las *secuencias accionales* están consideradas dentro de estos elementos morfológicos internos y (al menos en el presente trabajo) las haremos coincidir con la *acción* del nivel de la historia. Aquí debemos detenernos para precisar las distinciones que diversos autores realizan respecto a este punto. Para Barthes (1991) la división del texto en unidades menores es indispensable para el análisis del mismo, pero él habla de *funciones* partiendo de los trabajos de Propp y Bremónd; éstas a su vez las divide en *funciones cardinales* e *indicios*, según la relevancia del segmento (pp. 11-13). Redondo (1985) toma casi al pie de la letra este criterio pero ella las llama *macrosecuencias* y *microsecuencias* (p. 38). De Toro (1992), en cambio, se refiere a lo mismo como *segmento accional* en el que “la acción de un personaje tiene una importancia vital para el contexto accional general, de tal forma que si falta un segmento la historia es interrumpida, quedando incomprendible” (p. 25). Podemos ver con claridad cómo, particularmente la anterior definición es inoperante para una obra como la que nos ocupa, en la que más de una acción está interrumpida o definitivamente inconclusa y en la que incluso se habla de segmentos extraviados de la novela misma. Con todo, y pese que estas unidades no son tan relevantes para nuestra novela como lo serían en una narración tradicional, creemos necesario, en la medida de lo posible, organizar y reorganizar la acción del texto; pero, por ajustarse más al tipo de narración al que nos enfrentamos, optaremos por referirnos a estas unidades con el nombre de *secuencias* y *segmentos accionales*. Una última reflexión acerca de la segmentación de un texto podría apuntar al criterio de dicha división, el cual no queda claro en los textos teóricos y que, como bien apunta De Toro, no se han desarrollado estudios críticos que profundicen en la cuestión; al menos no más allá del criterio “situación inicial-desarrollo- desenlace” o conceptos similares. En el caso del *Hipogeo*, por fortuna, estas secuencias no sólo están delimitadas con relativa claridad (dentro de la ambigüedad del texto), sino que tienen una carga simbólica bien definida que ayuda a ubicar su función en la novela.

Ahora bien, dentro del nivel de la historia (NH) encontramos, como habíamos dicho más arriba, el tiempo, el espacio, las acciones y los personajes. Hablar del tiempo en el nivel de la historia en *El hipogeo secreto* es referirse al *tiempo interno* de las distintas *secuencias y segmentos*, no a la organización temporal profunda que le da estructura a la novela, este nivel más bien corresponde al nivel del discurso, específicamente a la organización temporal y textual (D I') de la que hablaremos más adelante. Sin embargo, se debe especificar que ambas categorías temporales que estamos distinguiendo en realidad van de la mano y el estudiarlas por separado sólo persigue un fin metodológico. En efecto, existen dentro de *El hipogeo* numerosos procedimientos de manipulación temporal que van desde el tiempo reversible hasta la congelación del instante (procedimiento ampliamente utilizado en *Farabeuf*) que actúan tanto en el nivel de la historia como en el del discurso. En el trabajo de De Toro podemos encontrar una amplia descripción de los tipos de organización y manipulación temporal en la novela moderna y de los cuales sólo citaremos los que sean pertinentes para la obra que nos ocupa.

La dimensión espacial en *El hipogeo secreto* va íntimamente ligada a las distintas secuencias accionales y, en realidad, tiene una función simbólica e incluso estructural que ayuda a identificar los niveles narrativos o viceversa. Como veremos, el espacio en nuestra novela es de naturaleza onírica y con una casi nula referencia a la realidad. Así mismo, la (poca) descripción del espacio en el texto cumple con la misión de simbolizar una serie de relaciones reflexivas o paralelas, como en el caso de la descripción de la ciudad-libro de E., el arquitecto (*EHS*, pp. 25-27).

En cuanto a los personajes en la novela de Elizondo, ellos cumplen una función totalmente distinta a cualquier tipo de personaje en la narrativa tradicional, por lo que un acercamiento psicológico a ellos es inútil. En realidad, como veremos, son personajes vacíos que pueden ser concebidos como el desdoblamiento de un solo personaje. No obstante, existen ciertos aspectos que nos ayudarán a explicar la noción de personaje en la novela y que tomamos del manual de Redondo (1985, pp. 32-33): la *caracterización*, que se refiere a lo que el nombre de los personajes nos puede arrojar de información y carga simbólica o mimética; la *representación*, que tal como la entiende Redondo (apariencia

física, edad, etc.) es nula en *El hipogeo*; y las *funciones*, que son tres: *dramática*, es lo que hacen los personajes, *fática*, que son los personajes en cuanto a poseedores de la palabra (aspecto que se estudiará más ampliamente en el nivel del discurso) y la función *actancial*, noción procedente de los estudios de Propp y Greimas referida a el papel de buscadores, antagonistas, ayudantes, etc, desempeñado por cada personaje o grupo de personajes y que, aunque poca, de alguna utilidad será en el análisis de los mismos. Al fin, una vez más será la carga simbólica, el nivel narrativo y la reflexión intratextual lo relevante en este componente del nivel de la historia.

La siguiente labor consistirá en analizar el nivel del discurso centrándose en la estructura temporal profunda (D I') en donde, como dice De Toro (1992, p. 29), se encuentra gran parte de la carga semántica del texto. Es decir, cuando el escritor dispone de una cantidad n de secuencias (A, B, C, etc.) y sus respectivos segmentos (A1, A2, A3, etc.), él tiene numerosas posibilidades (x) de combinación (A3, A1, B4, C1, etc.) para organizar el mensaje según un plan preestablecido en el que “todo tiene un sentido o nada lo tiene”, como dice Barthes (1991, p. 11). Ahora bien, realizar esta tarea con detalle en *El hipogeo secreto* es una labor casi imposible debido al constante y brusco cambio de niveles narrativos y combinaciones de mínimos segmentos correspondientes a distintas secuencias. Baste el siguiente fragmento para mostrarlo:

La noche está colmada de un desequilibrio sordo y allí, en el libro, la vida toma la forma con que ha sido soñada. ¿Quiere decir esto —se pregunta el personaje— que yo te estoy soñando? Es como si el mundo se vaciara. Persisten respiraciones cuyo ritmo y timbre recuerdan el modo con que la sonoridad emana del violoncello. Voz de contralto. Luego se pone a escribir en el cuaderno rojo “...que se llamará *El Hipogeo Secreto*. Rómpeme, decía la Perra; rómpeme que yo no soy más que una débil caña en tu puño” (p. 38).

Por tal razón, en este trabajo se procederá a describir esta organización temporal de una forma más bien “macroscópica” y tomaremos ejemplos “microscópicos” sólo como

muestras de distintos procedimientos de manipulación temporal que persisten a lo largo de la novela y que son como un modelo “a escala” de la estructura temporal profunda.

En cuanto al nivel del discurso de las instancias narradoras (D II'), el trabajo primordial será demostrar esos elementos morfológicos internos a los que nos hemos referido como *niveles narrativos*. Para esto partiremos de algunos términos sintetizados por Alicia Redondo (1985, pp.35-36) comenzando por distinguir entre la *voz narrativa*, la *visión* y los *modos de escritura*. La voz narrativa es básicamente la poseedora de la palabra en el texto y se divide, a su vez, en tres categorías: la voz del *enunciador*, la del *narrador* y la del *personaje narrador*. Según Redondo estas tres categorías dependen de la situación del poseedor de la palabra en cuanto a su posición dentro o fuera de la historia contada; así, el enunciador está fuera de la historia contada, el narrador, que se puede encontrar dentro o fuera, y el personaje-narrador, que está dentro de la misma. Este criterio es de suma importancia para el análisis de *El hipogeo secreto* pues estos tres tipos de voces están presentes en el texto, se transforman y se confunden entre sí; distinguirlas es una tarea primordial para desentrañar los distintos niveles narrativos que se presentan en el texto.

La categoría que vale la pena aclarar desde este momento es la del *enunciador* pues no es muy común encontrarla como tal en muchos textos teóricos o críticos. El enunciador es una instancia que funciona como puente entre el autor real₁ y el narrador₃ y que, como se mencionó arriba, Alfonso de Toro la ubica como el autor implícito₂; no obstante, el término de enunciador se adecua mejor a este estudio gracias a la aclaración que Redondo hace respecto a él, en la que distingue al *enunciador explícito* y al *enunciador implícito*. El enunciador explícito de hecho tiene voz en el relato y, según Redondo (1985), posee tres características: “a) diferenciarse del narrador, b) usar el *yo* y c) hacer clara referencia al tiempo de la escritura, al *ahora* de la enunciación” (p. 36); esta categoría la requerimos para explicar muchos de recursos de nuestra novela.

En cambio, el enunciador implícito no tiene voz propia dentro del texto, pero es el responsable del mismo, aunque no debe confundirse con el autor real₃. Redondo (1985) nos dice que se distingue por ser:

1) El responsable del paratexto, cuando no aparece el enunciador explícito, y de la organización del texto en capítulos o en cualquier otra forma organizativa; 2) De él dependen los rasgos de estilo y los distintos usos lingüísticos; 3) Es el que elige el título de la obra, y decide los nombres propios de los personajes; 4) En algunas ocasiones también puede aparecer detrás de los personajes usurpando su voz⁸ 5) Y, finalmente, da normas o expresa máximas de conducta de carácter general fuera del tiempo de la historia contada⁹ (pp. 35-36).

Como se ve, esta categoría cobra un interés especial en nuestro texto por el manejo particular que se hace de ella.

Respecto a la *visión* de la narración, Redondo (1985) afirma que se trata de especificar “quién ve, desde dónde ve y cómo ve la voz que habla en el texto” (p. 37) y en seguida nos habla de ocho diferentes categorías las cuales no son necesarias de exponer aquí, se citarán las correspondientes donde sea necesario.

Finalmente, siguiendo nuevamente a Redondo (1985), los *modos de escritura* son cuatro: el *modo narrado* (descripción y narración), el *modo directo* (diálogo y monólogo), el *modo indirecto* (las voces de los personajes por intermediación del narrador) y el *modo indirecto libre* (hibridación con la voz del enunciador explícito) (p. 37). Los cuatro modos están presentes en el texto de Elizondo y distinguirlos representa una importante ayuda para desenmarañar los niveles narrativos.

Resumiendo, pues, el método de análisis consistirá en abordar primeramente el nivel de la historia comenzando por la segmentación y reorganización del texto, estudiar los espacios de la obra, exponer el manejo del tiempo en los distintos segmentos y secuencias, diferenciar a los personajes y sus funciones en el texto, exhibir la estructura temporal profunda de la novela y analizar los distintos niveles narrativos según las voces, visones y

⁸ La “usurpación” de las voces de los personajes o del narrador es, de hecho, un recurso utilizado en *El hipogeo secreto* para contribuir a la confusión y la ambigüedad del texto. Véase en el capítulo correspondiente.

⁹ Este punto correspondería más bien a las digresiones que encontramos a lo largo de la novela respecto a la novela misma y su elaboración; sin embargo, como veremos, este enunciador es sólo la máscara de otro personaje.

modos de escritura; todo con la intención de esclarecer las características generales de la obra, lo cual corresponde a la *descripción* de la obra, es decir, apenas la primera dimensión de texto, la del análisis, según Valdés. En suma, la intención es generar un sustento firme que permita sugerir alguna interpretación válida y concreta de la obra estudiada.

Ahora bien, quizá vale la pena comentar brevemente algunas de las ventajas y desventajas de nuestro método de estudio al aplicarlo a una novela como *El hipogeo secreto*. Como mencionamos al principio del capítulo, *El hipogeo secreto* pertenece a ese grupo particular de obras literarias en las que el tema es la creación del texto mismo, por tal razón, el proceso creativo del autor es parcialmente expuesto. Sin embargo, la creación es de hecho –y en opinión del mismo Salvador Elizondo (2001b, p. 158)– la “explosión” de una individualidad y su proceso no puede ser en sí analizado ni evaluado. Entonces, cuando una parte importante del texto está referida a este proceso resulta que el carácter narrativo de la obra se debilita a favor del género de ensayo, en donde nuestras herramientas de análisis son de escasa utilidad. Es por medio de un artificio del autor que estas digresiones son “literalizadas” y puestas bajo esa delgada cortina de narratividad y que, por tanto, son susceptibles de estudiarse con las técnicas de la narratología. Así mismo, como se dijo atrás, el nivel de la historia cede el espacio al nivel del discurso por lo que igualmente algunas de las ventajas de la metodología son apenas visibles y es el lenguaje mismo el que ocupa uno de los lugares centrales en la obra, tal como opinan diversos críticos y comentadores de la obra. Resulta claro que esta novela no es de lectura sencilla y el hecho de analizar sus diferentes aspectos por separado en definitiva resulta de utilidad para explicar buena parte del funcionamiento del texto.

Por último ahondaré un poco más en la hipótesis sintetizada en la introducción. Para empezar, coincido con gran parte de las reseñas y de la crítica realizada a esta novela acerca de considerarla un texto experimental que busca mostrar el proceso de la escritura como una búsqueda interior con escaso contacto con la realidad y con una concepción del mundo como un hecho de la escritura y como bien sintetiza Adriana de Teresa Ochoa (1996) en su análisis de *Farabeuf*:

Toda la obra ensayística y narrativa de Salvador Elizondo está marcada por la obsesión en torno a la naturaleza de la escritura. Alcanzar una escritura de la escritura, una escritura centrada en su propio proceso de gestación, así como lograr la producción de efectos y sensaciones en el lector, son algunas de sus obsesiones recurrentes (p. 7).

En efecto, esos son algunos de los tópicos centrales de la obra de Elizondo y es innegable que *El hipogeo* es una muestra clara de ello. Con todo, me parece que lo más relevante va más allá de las recurrencias temáticas de nuestro autor y recae en el *cómo* las desarrolla. Decir que *El hipogeo secreto* es una obra que trata de la escritura y su proceso de producción es simplificarla en exceso. Decir, junto con Dermont F. Curley (2008), que el objetivo de la novela es “describir su propia realidad, su meta principal es purificar las palabras de su sentido referencial, colarlas de toda contaminación convencional y convertirlas finalmente en *héroes* del propio texto” (p. 235) nos llevaría, quizá, a su juicio respecto a este texto: “*El hipogeo secreto* representa un intento infructuoso y ambivalente de penetrar en el mundo subjetivo sin pagar el debido tributo a la fuerza convencional de la palabra escrita y las técnicas narrativas empleadas” (p. 230), lo cual “impide la posibilidad de la participación coherente del lector” (p. 249). No coincido del todo con esta aseveración, pues si se analiza la profundidad del texto es posible observar la complejidad de relaciones que operan dentro del él, pero que, como tal, está *completo* (con todo y las omisiones intencionales) y es posible *alcanzar* su entendimiento.

Entender *El hipogeo secreto* implica asumirlo como una construcción compleja muy cercana a una concepción literaria en la que es posible distinguir asociar nociones cercanas a la geometría y la arquitectura, lo cual se muestra tangencialmente en la existencia de un personaje “arquitecto” que en realidad “diseña” un libro y un personaje geómetra. La obra se cierra sobre sí misma en un conjunto de relaciones y de reflejos entre las acciones del texto y sus personajes. Cada detalle, aunque parece azaroso, no lo es y tiene una función específica en la composición; esto sin importar el carácter paradójico imperante: “Es un libro en el que la paradoja tiene un papel predominante” (*EHS*, p. 51).

Parte de mi planteamiento radica en afirmar que sí hay, en efecto, una acción básica y que, en resumidas cuentas, se trata de un personaje que “representa” a un *enunciador*

implícito (o autor implícito₂), el Imaginado, Pantokrator o el mismo Salvador Elizondo; éste “escribe” acerca de un hombre también llamado Salvador Elizondo (un personaje actuaría como un *enunciador explícito*) que se encuentra en compañía de una mujer llamada Mía (presumiblemente en Florencia, Italia). Este hombre se reproduce a sí mismo y a Mía como personajes de un libro que él escribe y a su vez, este escritor ficticio (que es un personaje-narrador) escribe un libro acerca de las aventuras ficticias de una organización secreta llamada el Urkreis, quienes se saben escritura o sueño (esta dualidad es básica en toda la novela) de alguien en un orden superior de la “realidad”. Los personajes de esta última narración creen encontrar fin a sus digresiones por medio del personaje llamado la Perra y, al final, algunos de ellos emprenden una búsqueda para encontrar al productor último de su existencia, es decir, el Imaginado. En este “nivel de la realidad” el Salvador Elizondo de la “casa burguesa” habla a manera de *enunciador explícito* de su libro por medio de varios personajes como el Otro, quien resulta uno de los principales personajes-narradores de toda la obra, y de su reflejo inmediato, X. Estos personajes, junto a la Perra, consiguen llegar al último reducto donde se encuentra el Imaginado, quien será asesinado al último momento de la novela: “¡Ahora!...” (p. 164), lo cual hace válido afirmar que, en general, se trata de una especie de *suicidio literario*.

La continuación del planteamiento continúa al indicar que cada uno de los niveles narrativos o de realidad intratextual están reflejados unos en otros; las acciones son paralelas al igual que los personajes, al grado de que cada uno de estos no es sino un reflejo multiplicado de un solo personaje masculino y uno femenino. Estas relaciones entre personajes, tiempos y espacios están conectadas o relacionadas por medio de distintos símbolos cuya principal función es ser nexos unificadores; tal es el caso de la efímera en el ámbar, de la ciudad concebida como un libro, de las representaciones teatrales o el acto erótico. La misma concepción de la estructura como una cinta de Möbius es la forma macroscópica de los segmentos interiores como en un fractal.

En suma, *El hipogeo secreto* es como una maquinaria minuciosa en la que cada elemento se encuentra en algún nivel de relación con el resto de la obra y que si bien exhibe el proceso de la escritura por sí misma, lo que realmente impera en el texto es el artificio de

una composición basada en reflejos. Para lograr esto resultó necesaria la aplicación de gran cantidad de recursos no solamente literarios; el mismo lenguaje está cuidadosamente trabajado para lograr el efecto de haber varios autores, desde el ensayista, el narrador y hasta el poeta. El conjunto da como resultado una obra sumamente “intelectual” de tipo “abierta” en el que el lector tiene la misión de dar coherencia y significado al texto al grado de que, como dice Aurea Sotomayor, “el lector podría cobrar derechos de autor” (512) y por lo cual la novela (y gran parte de su obra), en efecto, no es para todo tipo de público. Dice José de la Colina en su prólogo a *Pasado Anterior* (Elizondo, 2007):

Es verdad que este escritor autodefinido como *lonely crab* solía escribir acerca de asuntos y temas infrecuentes en la literatura de habla española y que por ello se le puede clasificar en una escasa zona de inclasificables: los marginales o excéntricos o irregulares o, en fin, *raros*, de la literatura mexicana del medio siglo XX, aquellos que habitan un *no lugar* o territorio lateral que no llega a ser un archipiélago (p. 15).

CAPÍTULO II. EL NIVEL DE LA HISTORIA (NH)

*No existe un gesto, una palabra, una mirada
un balbuceo que no sea significativo de una
concepción del mundo.*

Salvador Elizondo, “Los continentes del sueño”

2.1 Los “niveles de realidad” intratextual.

Cuando se lee por primera (o por segunda) vez *El hipogeo secreto* es muy probable que en el lector sólo reste una sensación de desconcierto; quizá piense que la mínima y dudosa acción no es sino un pretexto para exponer la concepción del autor respecto al acto mismo de la creación de la novela y, en efecto, no estará del todo equivocado. No obstante, *existe* una historia en *El hipogeo secreto*, y para ser exactos, varias. Lo que sucede es que, como el mismo texto lo deja ver, éstas se encuentran “esparcidas” por las páginas y parecen no obedecer ningún principio claro de causalidad. Como dice Manuel Durán en su *Tríptico mexicano* (1973): “Trazar un resumen de lo que ocurre en *El hipogeo secreto* es empresa arriesgada, casi imposible” (p. 166).

Es importante hacer notar que, pese a las dificultades que conlleva, la descripción de la historia es una condición para asimilar el texto. Dice Ricour: “Comprender las historia es comprender cómo y por qué los sucesivos episodios han llevado a esta conclusión, la cual, lejos de ser previsible, debe ser, en último análisis, aceptable, como congruente con los episodios reunidos” (1995, p. 134).

Veamos, ¿cuántas historias distintas suceden al interior de *El hipogeo secreto*?, ¿existe una relación entre ellas? y si la hay, ¿cómo podemos distinguir las? Según nuestra lectura existen al menos cuatro niveles principales que por medio de distintos símbolos se relacionan entre sí, más otros breves fragmentos narrativos incorporados a alguno de los niveles. Se trata de un modelo que nos ayuda a explicar las distintas voces y visiones de los personajes que aparecen en la historia, mismos que se hallan inmersos en un mundo

ficcional y ellos mismos se saben ficticios. El problema, en realidad, consiste en intentar explicar el espacio y el nivel de esa ficción en el que cada uno actúa.

Para comenzar vale la pena citar algunas de las distintas “pistas” que están al interior del texto y que apuntan a una posible solución del mismo. Cabe aclarar que algunas veces estas pistas parecen contradictorias entre sí y, en todos los casos, apuntan a una circularidad, a un callejón sin salida, pero nos auxilian para obtener una noción ligeramente más amplia:

la mujer que está leyendo un libro rojo en el que nosotros estamos contenidos como imagen, la imagen total que comprende a dos hombres, descritos en el momento en que imaginan a una mujer que está leyendo un libro en el que nosotros somos el relato, también forma parte de otro libro, pero de un libro que en este preciso momento está siendo escrito (*EHS*, pp. 36-37).

Bien, aquí el personaje llamado el Otro (que, como veremos, es uno de los principales personajes-narradores del libro) concibe a una mujer que lee una “imagen” en la que él y X. están contenidos, pero a su vez los tres forman parte de un libro que alguien escribe *en ese momento*. En otras palabras, se habla de un libro que contiene la imagen de una mujer que lee un libro, este libro habla de dos hombres que se saben escritos y leídos simultáneamente. Más adelante se presenta otro pasaje que va completando la escena:

Se trata de un escritor que escribe un libro. Ahora bien, lo importante es de qué se 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 (p. 44).

Aquí la lectura se encuentra en un punto intermedio en el que la conexión es el libro que la mujer lee, en donde están contenidos el Otro y X, y ahora se agrega a ese libro la figura de un personaje escribiendo cerca de la misma mujer. Dado esto se debe suponer que todos son personajes de un libro. Después hallamos otro pasaje que, si bien aumenta la confusión, también va revelando algunos otros indicios:

El hombre relata a la mujer la historia de un escritor fantasioso que los *hubiera* o *habría* o *ha*¹⁰ ideado a ambos, a la mujer de la cabellera negra y al otro que la mira furtivamente desde *aquí* mientras ella lee que él la mira furtivamente mientras lee y a la que le cuenta la historia del escritor que escribe una novela que trata de un escritor que escribe una novela en la que aparece una mujer que está leyendo un libro en el que él aparece como personaje que espía a una mujer según la descripción que de esta escena aparece en el libro que la mujer está leyendo (p. 45).

Si observamos cuidadosamente este pasaje, encontraremos que se trata de un recurso retórico que podría continuar hasta el infinito a la manera que el mismo Elizondo desarrolló más tarde en *El grafógrafo* (1992). Con todo, aquí simplemente se da un paso más, se despliega un panorama mayor: alguien que intencionalmente se convierte en personaje de su propia ficción: un personaje narrándose a sí mismo y la consciencia de estarlo haciendo: “del personaje que en su libro me está escribiendo que yo lo escribo a él” (p. 47). La ficción consciente de serlo. Un diagrama hará más claro cómo operan estos niveles de realidad, quiénes se encuentran en él, y en qué ámbito de la historia se mueve cada uno. Aquí mismo daremos algunos nombres que identifiquen a cada uno de los personajes principales en adelante.

Nivel A.

El Imaginado: Es un personaje, pero actúa como un *enunciador implícito*, no tiene voz propia pero se habla de él como personaje, un “dios de la escritura”.

Nivel B.

Salvador Elizondo (Escritor I): Es un personaje, pero actúa como un *enunciador explícito*, tiene voz propia, habla en primera persona y se refiere principalmente al momento de la enunciación.

Mía: Personaje femenino, en este nivel participa con algunos diálogos aislados.

¹⁰Las cursivas son mías, para resaltar cómo los tiempos verbales contribuyen a crear una ambigüedad y una incertidumbre respecto a lo que realmente está sucediendo.

Nivel C.

Salvador Elizondo' (Escritor II): Es el Escritor I vuelto personaje de su libro, un reflejo de éste, actúa como un personaje-narrador. A partir de este nivel los personajes tienen la consciencia de ser entes de ficción y a la vez creadores de ficciones.

Mía': Personaje inventado por el Escritor I como un reflejo de Mía.

Nivel D.

El Otro: Es un personaje-narrador que es la representación o reflejo del Escritor II en la historia del Urkreis y a su vez tiene su contraparte que es X.

La Perra: Es una representación de Mía' en la historia del Urkreis, pero "sueña" parte de la historia

X: Es el personaje fabulador de "novelas", pero sus ficciones abarcan todos los niveles de realidad anteriores convirtiéndose en el opuesto del Imaginado.

La Flor de Fuego: Dentro del mismo nivel este personaje es una representación y un mito de la Perra

Con este principio de organización será más fácil explicar lo que sucede en cada uno de estos niveles de realidad intratextual para después exponer los paralelismos existentes entre ellos.

2.2 Las secuencias y segmentos accionales

Para comenzar a abordar el problema de las distintas secuencias accionales y sus segmentos debemos descartar la ayuda de elementos morfológicos externos para definir dichas secuencias. Existen en la novela cuatro capítulos de variada extensión y que si bien poseen una cierta unidad semántica no coinciden en absoluto con las diferentes acciones acontecidas, con la excepción, acaso, del capítulo tres que trata principalmente de una

reunión del Urkreis. Por lo demás, las secuencias y sus segmentos se encuentran “regados” por casi todo el texto.

Las secuencias de las que hablaremos han sido casi por completo reordenadas, dado que en la organización textual y temporal de la novela (D I') se presentan a la manera de un *collage*. Al respecto comenta De Toro (1992) que:

La reconstrucción del orden temporal de una secuencia accional está al servicio de constatar en qué medida ha sido distorsionada la cronología y qué transformaciones han sido necesarias para realizarla. Al abolir la cronología se manifiesta en forma evidente el carácter de los textos artísticos-literarios (p. 33).

En el caso de nuestra obra la cronología ha sido fracturada por medio de procedimientos muy variados y que tienden a la *acronía fuerte* tal como la entiende De Toro, que es cuando “los segmentos quedan sin ubicación temporal” (p. 46). Por tal razón el reordenamiento es necesario en *El hipogeo secreto*, para no perdernos entre sus páginas. Las siguientes son las secuencias accionales que hemos considerado dentro de la obra:

2.2.1 La historia del Urkreis (Nivel D)¹¹

Esta es propiamente la principal secuencia accional de *El hipogeo secreto* y trata acerca de esta organización secreta llamada el Urkreis, de cuyos integrantes se dice que realizan distintos tipos de actividades tales como estudios filosóficos, geométricos, lúdicos, etcétera. Sin embargo, en el plano de la acción, estos personajes se saben contenidos en un sueño o en una narración (que en la obra son términos equivalentes) y creen que por medio de la Perra podrán conocer la verdadera naturaleza de su realidad e incluso anticipar el futuro. Hemos considerado toda la historia del Urkreis como una sola secuencia porque en realidad no es mucha la “acción” que sucede en ella y buena parte “ocurre” en sueños y recuerdos; además, como ya hemos mencionado, son las conexiones y los símbolos lo que en realidad le da profundidad al texto, no tanto la historia en sí. En esta secuencia encontramos los siguientes segmentos accionales:

¹¹Hemos comenzado por la secuencia D, la cuarta según nuestros niveles de realidad, por ser la más extensa, la primera en el nivel del discurso (D I') y en la que se concentran los principales símbolos.

D1. La protohistoria o mito de la Perra. Como dijimos arriba, es la acronía la que impera en el texto y decir que este es el segmento que en la cronología de la historia está ubicado más atrás es sólo con la finalidad de su estudio. El segmento corresponde al momento en que la Perra fue encontrada por los miembros del Urkreis y ellos adivinaron su naturaleza de oráculo: “los parias que habitaban aquella ciudad en ruinas nos dijeron que dormías reclinada en los umbrales” (*EHS*, p. 12), y más adelante: “En la noche, embozados como bandidos [...] acudíamos a las grandes escalinatas fractas [...] a verte soñar tus sueños” (p. 13), y en seguida: “al cabo de aquel verano, todos sabíamos ya que tú nos estabas soñando a nosotros y nadie [...] te hubiera despertado en mitad de la noche [...] por miedo a la muerte” (p. 13). Como se verá, este segmento es narrado por el Otro como un recuerdo o un sueño, de ahí su imprecisión. De este segmento forma parte el momento en el que el Otro, al estar contemplando el sueño de la Perra, sufre una revelación violenta: “Un paroxismo de horror, de sabiduría y de deseo tenebroso se apoderó de mí. La noche, en toda su magnitud, me cayó en las espaldas” (p. 16); y adelante: “la revelación que me había hecho caer convulsionado se concretó por fin [...] El universo es su sueño. Ella es la Flor de Fuego” (p. 16). En ese momento el personaje vuelve a caer dormido y al despertar, la Perra ha desaparecido: “volví a caer de bruces a tu lado. La lluvia triste del alba reanimó esa vigilia interminable de tu sueño [...] pero mis ojos te habían perdido. Miré en torno. Nada” (p. 16). Ahí se conecta otro de los segmentos accionales de la secuencia, pero consideramos aún otro fragmento más dentro de la protohistoria debido a la importancia del mismo como principio generador; se trata de cuando X. muestra la efímera atrapada en el ámbar: “me muestra despreocupadamente un trozo de ámbar en cuyo centro es posible ver, con toda claridad, la congelación del vuelo de una efímera; es decir, la suspensión de un movimiento comenzado a ser realizado hace cincuenta mil años” (p. 17). Este es uno de los símbolos recurrentes de la novela y nos ocuparemos de él más adelante. En tanto, este segmento finaliza aquí. Como se puede ver, se trata de unos cuantos eventos sucedidos con una anterioridad imprecisa en el tiempo de este nivel de realidad intratextual.

D2. La inscripción del cuadrante solar. En la página 19 encontramos un episodio donde el Otro muestra una fotografía a X. en donde aparece una inscripción misteriosa que se dice que se refiere a la naturaleza del tiempo:

–Es imposible descifrar esta inscripción –me dice luego de haber tenido la fotografía ante sus ojos, pero sin verla realmente. Por eso yo sé que él sí sabe lo que está grabado en la piedra–. Volveremos allí, tú y yo. Haremos una calca. Algún día iremos a conocer el significado exacto de esas palabras.

Se marcha. Yo me vuelvo a dormir bajo el pórtico (p. 19).

Más adelante aparece un momento en que ambos personajes van con el Pseudo-T para consultarle acerca de la inscripción, ya con la calca hecha:

–Yo la conozco –dijo después de que le mostráramos la calca que habíamos hecho. Le echó una ojeada indiferente desacomodándose apenas para dirigirse a nosotros– Es la inscripción de cuadrante solar (p. 22).

Evidentemente entre ambos fragmentos citados existe una cantidad imprecisa de tiempo, pero ambos se conectan al referirse a la inscripción del cuadrante solar.

D3. La reunión del Urkreis. Este es acaso uno de los segmentos más lineales de la novela y que presumiblemente tiene lugar después (sin que sea una cantidad de tiempo precisa) de que los miembros del Urkreis hicieran contacto con la Perra. Este segmento es uno de los pocos en que podemos indicar inicio y término preciso dentro de la novela: en nuestra edición se encuentra entre las páginas 78 y 89. Sin embargo, la aparente linealidad no hace de este pasaje algo diáfano. La aparición de por lo menos dos narradores y lo confuso de los diálogos mantienen la impenetrabilidad del texto. Sólo algunas líneas sostienen la continuidad del segmento: “La Organización nos había convocado” (p. 78); “Por eso ese día ella ya estaba allí cuando yo llegué” (p. 79); “Ella a mi lado” (p. 83); “Ya no mira a la Perra. Ahora continúa hablando en un tono indiferente” (p. 86). El resto son principalmente diálogos en los que se dan explicaciones y se realizan conjeturas acerca de la finalidad de la Organización, de la naturaleza de la Perra y del Imaginado, de quien se saben inventados.

No obstante, existen en el segmento indicios importantes respecto a la conexión de los niveles de realidad dentro de la novela y numerosas referencias extratextuales como la mención de la estatua de Condillac (referencia filosófica) o las *Estancias* de Rafael lo cual apoya, al parecer, que todo el segmento hace referencia a las reuniones filosóficas presocráticas: “X. estaba sentando en el suelo, acodado en un reborde, como se sentaban los filósofos de la antigüedad en la Stoa o en los peristilos de los templos” (p. 80). Estas referencias, como veremos, parecen tener sobre todo la función de dejar rastros acerca de la *enunciación* en el pasaje, es decir, éstas pueden provenir, en realidad, de quien está escribiendo el pasaje y usurpa la voz del narrador para dejar huella.

El segmento finaliza sin que la acción que aparece en él tenga un claro término y con él también finaliza el capítulo. Con esto podemos darnos cuenta cómo no es la acción en sí la que tiene la mayor relevancia en el texto, sino su papel en la estructura profunda de la novela.

D4. Episodio de amor-sacrificio. El algún momento del texto se dice: “He escrito y reescrito esta historia banal. La historia de un hombre y una mujer que se conocen en el seno de una organización misteriosa” (p. 93) y, en efecto, en la novela ocurre un breve segmento en el que se entiende que el Otro y la Perra tienen una relación de carácter ritual algunas veces y de carácter erótico en otras. Sin embargo, el antecedente de *Farabeuf* nos ayuda a entender que estas categorías se funden en el pensamiento de Salvador Elizondo. Así mismo, para Aurea Sotomayor (2009) la relación amorosa es uno de los ejes estructurales de la novela: “el desciframiento [...] lo cual se logra mediante el descenso al hipogeo, centro, grieta, sexo femenino donde se logra la cópula, la cristalización y la simbiosis definitiva: la confusión amorosa en el cuerpo analizado ritualmente y la labor indagadora del escritor” (p. 501). Por ahora, limitándonos al nivel de la historia, tenemos que en verdad “ocurre” un episodio de esta naturaleza: “Te derrumbas de amor en mis brazos como el más perfecto de los andamiajes se hace trizas” (*EHP* p. 101). La voz narrativa es la que nos ayuda a entender que se trata de la Perra y el Otro, pero también hay señales explícitas: “Yo soy la Perra. ¿Por qué?, ¿de quién es tu mirada? ¿De quién es tu mirada cuando me acoges todo en tu regazo; cuando me dices: Mira cuánto me abro para

ti?” (p. 101). El segmento narra un encuentro en el que éxtasis y dolor se funden: “Gritas. Gritas como gritan los jinetes bárbaros y espoleas las palabras que presurosa me pides que te diga” (p. 102). El carácter violento y ritual se vuelve explícito: “Desfalleces ya. Ausente de ti. Ahora estás aquí conmigo, en mí. Hay entre tú y yo, Perra, una compenetración cuya violencia mata” (pp. 111-112), y adelante: “Grito. Gimo en el paroxismo de un dolor culminante [...]. Quisiera caer de rodillas para injuriar a los dioses” (p. 113), y después: “conforme vamos tomando posesión de la noche mediante ese amor que sólo nos imagina empeñados en la realización de una posesión cruenta [...]. Somos en ese momento los oficiantes de un sacrificio tortuoso” (pp. 113-114). Las referencias a este segmento a lo largo del texto son pocas y breves por lo que se hace difícil de identificar pero, como se ve, está presente y tiene una función importante dentro de las relaciones internas del texto.

D5. Trayecto en las ruinas. Este segmento no parece tener un inicio claro en el texto, pero, conectándolo, se podría afirmar que continúa hasta la secuencia final, la del trayecto al hipogeo, así que resulta conveniente aislarlo y citar los eventos clave.

Ubicamos su inicio en la página 23: “La Perra se ha adelantado unos pasos y él parece que la fuera persiguiendo sin poder alcanzarla jamás”; un poco adelante se establece una imagen persistente a lo largo de la novela: “La Perra se había vuelto para mirarlo, pero él no podía discernir sus facciones pues el sol le daba en los ojos y la silueta de la Perra se alzaba ante él, a contraluz, como una esfinge negra” (p. 23). En seguida aparecen unos breves diálogos en los que ambos personajes parecen no estar de acuerdo respecto a algo:

—No, no —dice él. Guiñaba nerviosamente los ojos tratando de descubrir la mirada de la Perra—; todo está previsto; tú verás que las cosas se van a realizar tal y como nosotros las habíamos previsto.

—No —dice la Perra—; es más tarde de lo que tú crees (p. 24).

En ese momento la Perra se aleja de donde se encuentra el Otro, quien “Decidió entonces hablar con X. para exponerle la reticencia de la Perra a someterse a la experiencia...” (p. 24). Más adelante se vuelve a mencionar el pasaje desde otro nivel narrativo: “Se aleja

contra el sol por el sendero, sin volver la mirada hacia mí mientras el otro¹² sigue escribiendo estas líneas” (p. 58). Un poco más adelante se menciona la llegada del Otro con X.: “Este era el orden de las ideas [...] antes de llegar a la plaza en donde nuevamente me encontré con X.” (p. 29) y donde se supone que le informa la reticencia de la Perra. Aquí sucede otra versión del momento en que X. muestra la efimera al Otro (p. 30) y se conecta con el segmento siguiente, el de la conversación bajo el árbol (D5); esta escena cobra independencia como una ramificación y el segmento de trayecto en las ruinas (D4) continúa en un punto de la novela en el que la Perra y el Otro se encuentran juntos en las ruinas caminando hacia el Tablado: “Me fui caminando hacia el barracón de espectáculos que había sido instalado en unos campos de esparto de bordeaban el cementerio” (p. 97); adelante: “—Ven... —le digo a la Perra—. Sígueme; tengo que hablarte. Camina unos cuantos pasos detrás de mí” (p. 97); “Habíamos llegado, sin darnos cuenta, al cementerio” (p. 98); “Las ruinas parecían haber surgido de algún cataclismo solar. Hacía calor. Nos sentamos en los rebordes de un mausoleo derruido” (p. 99). Dentro de este difuminado segmento de la caminata, en un momento se une otro personaje: el Sabelotodo: “Pero ni siquiera me hubiera escuchado porque en nuestro paseo se nos había unido el Sabelotodo” (p. 120). Al final del segmento las cosas comienzan a ser un poco más claras y lineales: “Nos dirigíamos entonces hacia el barracón. Pronto sería de noche y no sabíamos aún si la Perra accedería a someterse al rito. X. se reunió con nosotros antes de que llegáramos” (p. 123). En esos momentos sucede otro evento que representa otro de los símbolos de la novela, el galope del caballo blanco:

No habíamos dado veinte pasos cuando de pronto la Perra, que iba delante de nosotros, se detuvo bruscamente [...]. Al cabo de unos instantes escuchamos un rumor [...] ese rumor informe y lejano se va convirtiendo en un hecho rítmico y característico; algo que se está volviendo conocido: un galope (p. 125).

Propiamente aquí consideramos que concluye el segmento para dar paso al siguiente. Como se ve, se trata más bien de un episodio de transición y carece de unidad temática, sin embargo, forma parte de esta historia del Urkreis y sus personajes.

¹² Así, en minúscula, en el original

D6. Conversación bajo el árbol. En su tesis acerca de *El hipogeo secreto* Eduardo Sabugal (2005) dice que “La conversación en el árbol es el signo que Elizondo escoge para remitirse al origen de lo que acontece en la novela, un ámbito metafísico, un ámbito remoto que siempre es como una fuente de realidades siempre cuestionables” (p. 5) y, en efecto, la función de este episodio se manifiesta durante toda la novela y como dice el mismo Sabugal “Podríamos decir que esta conversación, como toda la novela, tiene algo de lo gerundial, de lo que siempre está ya aconteciendo” (p. 7); así es, esta conversación tiene una función especial dentro de la novela, pero si nos limitamos al nivel de la historia, la conversación tiene sus propias ubicaciones.

La primera mención se desprende del segmento D4 justo después de que X. muestra al Otro la efímera en el ámbar:

—Ven —me dijo señalando un lugar situado no lejos de donde estábamos—; caminemos hacia allá...

Entonces nos pusimos a la sombra de un árbol enorme (*EHS*, p. 30).

Como mencionamos arriba, este episodio posee independencia y su importancia se encuentra en otro nivel del estudio. La conversación, en sí, es lo medular y en ella es pertinente analizar otros fenómenos que conectaremos en capítulos siguientes. No obstante, el segmento tiene marcas temporales que será útil mencionar para la organización del nivel de la historia. Por ejemplo, este primer encuentro bajo el árbol termina después de una breve conversación:

X. me recuerda el encuentro que tendremos al anoecer. Se aleja unos pasos en silencio, pero de pronto se detiene y se vuelve hacia mí haciendo un gesto de despedida con la mano. Lo miro perderse lentamente entre las ruinas blanquecinas. Yo me quedo bajo la enorme cúpula de ese follaje que el viento agita suavemente (p. 36).

A lo largo de la novela hay frecuentes menciones al episodio que se encuentran más bien fuera del tiempo del segmento y principalmente se refieren a las “novelas” elaboradas por X. Se encuentran en las páginas 57, 60, 94 (en la 95 aparece una nueva marca temporal:

“Así me habló X. cuando nos volvimos a encontrar aquella mañana”), 104 y 119. En la página 98 hay un dato importante que se refiere al carácter mítico de la conversación bajo el árbol, por situarla en un punto lejano e impreciso en el pasado:

—Mira —le digo volviéndome hacia ella, pero la copa de un árbol inmenso, a lo lejos, hacia la ciudad en ruinas, me recuerda una conversación iniciada hace *cincuenta mil años*¹³—. X. —digo— me mostró un trozo de ámbar dentro del que puede verse un insecto apresado en pleno vuelo por la masa de resina fundida (p.17).

Así pues, el segmento *tiene lugar* en la cronología de la historia del Urkreis, pero trasciende a ésta, se convierte en un punto atemporal en el relato desde donde se elaboran “contrapartes” de la estructura total de la novela. Las cavilaciones del Otro y X. son opuestas y complementarias a las del Escritor I y II, y las novelas de X. parecen narrar a la inversa del Imaginado.

D7. La representación del Tablado. Justo al finalizar el segmento D4 comienza el correspondiente a la representación del Tablado. Aquí, el personaje llamado el Sabelotodo (a veces también llamado “el viejo”) “pone en escena” distintos episodios de la novela, incluso aquellos que se mencionan como inconclusos o extraviados: la escena de la conversación bajo el árbol, la fotografía de Mía, el instante del 13 de octubre, entre otros. Una vez más, la función del segmento va más allá de lo que al nivel de la historia puede significar. Se trata de un mundo paralelo, caricaturizado, de un “teatro mental” (p. 116) cuyas implicaciones rebasan el nivel de realidad que estamos segmentando (el nivel D); es otra de las funciones simbólicas dentro de la novela que deben ser analizadas por separado. Por otra parte, en el nivel de la historia, este pasaje ocurre entre las páginas 125 y 136 de una forma totalmente lineal en la que se alternan principalmente diálogos y algunas breves descripciones realizadas por el narrador en tercera persona (el Escritor II). El Sabelotodo, después de mostrar diversas imágenes a su público (la Perra, X. y el Otro), los conduce a un pasadizo detrás del barracón. Ahí comienza el segmento final de este nivel.

¹³ Esta cantidad simbólica de tiempo parece la frontera entre los distintos niveles narrativos.

D8. Trayecto al reducto. Este segmento ocurre, al igual que el anterior, de una manera casi totalmente lineal y tiene lugar entre las páginas 136 y 164, donde finaliza la novela. La acción es interrumpida solamente en dos fragmentos en los que la voz enunciativa del Escritor I se deja escuchar a través del narrador entre las páginas 154-158 y 162-163.

En su tesis acerca de *El hipogeo secreto*, Oscar Mata ubica este segmento como el único que en realidad “acontece”: “El único acto que puede ser considerado como tal es la marcha hacia el reducto (...) Sólo dos de ellos la culminan: la Perra y el Otro”. (Mata, 1975: 117)

En términos generales, la acción es la siguiente: el Sabelotodo conduce a la Perra (que camina sonámbula), X. y al Otro a través de un pasadizo que se dice que tiene la forma de “un doble torus conformado por un número infinito de planos continuos de Möbius” (p. 138) –que hace referencia a la estructura de la novela– por medio del cual buscan llegar hasta el Imaginado. En el trayecto se encuentran con H., el geómetra (p. 141), con quien entablan una corta conversación y les deja un revolver. Después los personajes dan con una habitación en donde se encuentra E., el arquitecto (p. 143), quien les muestra la realización de una ciudad que él ha soñado (otro símbolo de importancia). El resto de los personajes penetran en la ciudad y dejan a X. vigilando a E. Cuando el Otro, la Perra y el Sabelotodo han penetrado en la ciudad ésta se transforma en la locación del árbol enorme donde X. y el Otro “suelen” conversar. En ese lugar encuentran al pseudo-T con quien el Sabelotodo discute; después reaparece X. De repente, el Otro y Mía son “transportados” a lo que correspondería otro nivel de realidad alterno: “Mira; a nuestro alrededor la oscuridad se ha abierto. Estamos ceñidos de bóvedas marmóreas. (...) ¡Ah, qué quietud, qué silencio emana de estas grietas!” (p. 154); en ese momento el Otro y la Perra han llegado a “la estructura alveolar”, quizá a través de la “narración” de X. Se escucha un disparo y se dice que “Eso quiere decir que pronto llegaremos al reducto, porque X. acaba de matar al Sabelotodo” (p. 158). En dicha estructura alveolar los personajes se encuentran con diversas cámaras en las que, de alguna manera, están contenidos diversos episodios de la novela; encuentran al que corresponde al episodio del 23 de octubre en donde la Perra ingresa, encuentra el volumen de pastas rojas en donde se supone que está relatada su propia historia, por lo que “La Perra

se lee a sí misma. Esa imagen está contenida en el libro. Es como si se hubiera devorado a sí misma” (p. 162), es decir, el efecto de un espejo frente a otro (otro de los símbolos internos). Este hecho transporta por lo menos a la Perra al último reducto donde se encuentra el Imaginado, el hipogeo secreto, y ella parece ser instruida para ejecutar una orden de asesinato: “— ¡Ahora!...” (p. 164), con lo que concluye el libro.

Evidentemente todo el pasaje no puede ser simplemente leído como algo literal, en él confluyen las diversas conexiones y símbolos internos del texto y es, de hecho, el segmento en el que unen sus partes los diferentes niveles de realidad (y por tanto narrativos) de la novela. Se trata de la simbolización de un recorrido interno del escritor en el proceso de la elaboración creativa de la escritura, pero que sólo tiene sentido al interior del texto mismo. Es un texto cerrado sobre sí mismo. La solución, al final, es la paradoja representada por el plano de Möbius o el enfrentamiento de los espejos: una multiplicación infinita que no tiene punto de inicio ni punto final. Pero cuando nos encontramos analizando el nivel de la historia estas conexiones no son evidentes, hace falta demostrarlas. Provisionalmente podemos resumir la cronología en este segmento como el trayecto en el que los personajes del nivel D se encuentran con el personaje del nivel A y, simplificando, tenemos una “historia” conformada por los segmentos D1, D2, D3, D4, D5, D6, D7 y D8 que, en sí, es el argumento externo de *El hipogeo secreto*. Hay, sin embargo, algunos segmentos adicionales que tienen origen en este nivel de realidad D, aunque tienen conexión con otros niveles: el rito, las novelas de X. y el fin de la Organización del Urkreis.

D9. El rito de la Flor de Fuego. Este segmento parece suceder en un sueño o un recuerdo impreciso del Otro, un recuerdo que quizá ya haya olvidado y recordado varias veces, razón por la cual no es ubicable en la cronología de este nivel de la realidad intratextual. El episodio de hecho abre la novela, se trata de la voz suplicante que parece estar dando instrucciones rituales a la Perra. El primer fragmento del segmento lo encontramos desde la página 9 hasta la 13. Es importante hacer notar que la voz que habla en segunda persona (la del Otro) menciona diversos episodios del pasado o del futuro de la cronología interna tales como el del tablado (p. 11) o de la conversación del árbol (p. 11), lo que inclina a pensar en su ubicación atemporal o futura en la cronología sugerida. En adelante, el segmento vuelve

a aparecer brevemente entre otros pasajes, como en las páginas 108 y 109, sin que parezca agregar más información. El segmento D3 (Amor-sacrificio) parece ser una premonición de este rito más definitivo en el que se dice en varios pasajes del libro que la intención de dicho ritual es sacrificar a la Perra: “Perra, quieren crucificarte” (p. 109). Por último, hay señas del segmento en las páginas 161-162 y en la 163-164, en las que igualmente la voz narradora está dando instrucciones a la Perra, aunque estas últimas instrucciones están dirigidas a otro propósito, sólo es el tono suplicante el que prevalece. Lo importante del pasaje recae en la llamada “disciplina de la Flor de Fuego”, que consiste en el olvido y el recuerdo de los hechos y es una instrucción que alcanza al lector mismo y cumple una función particular dentro de la novela.

D10. Las novelas de X. Estrictamente este no es un segmento de la secuencia, se trata más bien de ubicar algunos segmentos independientes que trascienden al nivel D y que de hecho no son novelas en absoluto, sino una contraparte a la función del personaje del Imaginado quien se supone que fabula toda la novela. En este caso se trata de identificar al personaje de X. como otro posible “escritor” del *Hipogeo* (así como la Perra puede ser la “soñadora” de la misma novela), aunque al parecer se encuentre en el nivel más profundo de la narración. Así pues, las novelas de X. son segmentos alternos a los otros niveles de realidad intratextual, específicamente de los niveles B y C. Son las siguientes:

1. “El hombre proferido”. Está referida en las páginas 56-57 y se trata del supuesto documento M-1273 que parece una “ficha” de datos del personaje Salvador Elizondo.
2. “La carta anónima”. Se refiere a una supuesta carta que se encuentra en poder de Mía’ (del nivel C). Se menciona en la página 60, pero el contenido está fragmentado en la página 69, 72 y 106-107; parece dirigida desde la Organización de Urkreis hacia la Perra.
3. “Las pirámides de Egipto”. Se menciona en la página 119 y habla acerca de las “construcciones eternas”, las cuales “se concibieron después de su derrumbe” (p. 119).

4. “El libro rojo”. Esta se menciona en la página 160 como parte de las novelas de X. pero no se habla en absoluto de su contenido, pero por el título parece sugerir que el libro rojo, que en realidad es *El hipogeo secreto*, ha sido escrito por X.

D11. El final de la Organización. No existe en sí un segmento que hable del supuesto final de la Organización, sólo se le menciona desde un punto interno en el que éste ya sucedió, aunque no quede claro cómo, cuándo o por qué. Se menciona, por ejemplo, que es un evento no incluido en el Libro Rojo: “cada uno de los incidentes contenidos en el álbum de tafílete rojo, menos aquellos, claro está, que se refieren precisamente a los últimos días de la Organización” (p. 102). Así mismo, el contenido de la “Carta anónima” dirigida a Mía (o la Perra) parece indicar que ella contribuyó de alguna manera al hundimiento de la Organización: “su participación en los acontecimientos que culminaron con la disolución del Urkreis” (p. 106). Con tan pocos datos sólo es presumible asegurar que, en este nivel intratextual D, la Organización del Urkreis tuvo un final en algún punto impreciso no relatado por el supuesto responsable de la historia.

Con todo, cabe agregar la presencia de una Organización superior o policiaca que se menciona al interior del nivel D, el Zentrum, la cual podría ser responsable del final del Urkreis dado que en distintos fragmentos se menciona la superioridad y persecución que ésta ejercía:

Pero así como X. y yo detentamos un dato común acerca del método –un dato, por cierto, que el Zentrum ignora– ellos, los demás estarán vinculados entre sí mediante una comunidad similar de conocimientos que sirvan para caracterizar secretamente otros grupos que a su vez estén abarcados por el Zentrum (p. 78).

Más adelante: “Los agentes enviados por el Zentrum a raíz de la subversión en el Urkreis, no tardarán en llegar” (p. 134) y “Si logramos escapar y reunir nuestros recursos habremos constituido un nuevo núcleo que nos daría, a nosotros, el control absoluto del Zentrum” (p. 135).

Así mismo existe en la obra un fragmento en el que se menciona a la Perra como un personaje desaparecido o del pasado: “Queremos saber cómo era la Perra. Cómo era

entonces. ¿Cómo era la Perra, X.?” (p. 90). También encontramos otro en el que la Perra parece estar siendo sometida a un interrogatorio en el que los eventos del segmento D7 han pasado ya: “—Usted será sometida a un interrogatorio exhaustivo sobre todos aquellos aspectos que permanecen oscuros acerca de su personalidad [...] sin percatarse cabalmente de que usted se dirigía hacia el último reducto de un laberinto inmenso” (p. 91). Así pues, en el nivel D existen algunos breves fragmentos que en sí no constituyen un segmento completo, pero que nos aportan datos suficientes para suponer un punto ulterior en la cronología de la historia del Urkreis.

2.2.2 La casa en Florencia (Nivel C)

Dentro del esquema que hemos trazado, el Nivel C corresponde a la historia del Escritor II quien, como mencionamos arriba, es un personaje inventado por el Escritor I y quien se sabe y se concibe a sí mismo (y a su compañera, Mía) como la ficción de alguien más. En este nivel no existe casi en absoluto algún tipo de acción, se trata más bien de la presentación de un instante muy específico, el del 13 de octubre a las 6:23 p.m., como en *Farabeuf*, y que, al igual que en esta obra, dicho instante es presentado una y otra vez a lo largo de la novela con distintos enfoques, variaciones y narrado desde distintos niveles. Este instante, por definición, no conformaría un segmento como tal, no obstante, para mantener la organización del trabajo, lo mencionaremos como el segmento C2. El segmento C1 corresponderá a una única acción que parece ubicarse en el pasado de este nivel y tendríamos un segmento más, el C3, que se refiere a la noche de dicha fecha.

C1. La toma de la fotografía. A lo largo de toda la obra se menciona la existencia de una fotografía: “En ella se ve a una mujer de pie junto a un cuadrante roto sobre el que están esgrafiadas unas formas ilegibles. Había dicho que la inscripción era perfectamente legible” (p. 19); esta foto es eje fundamental de toda la novela y, de hecho, es lo que da origen a la historia del Urkreis; a partir de ella el Escritor II parece fabular todo su argumento. En efecto, en la fotografía hay una construcción en ruinas (a veces un arco, a veces un pórtico o una escalinata), una mujer y una inscripción ilegible y misteriosa que da pie a imaginar

toda la historia del Urkreis. En este nivel de la historia, la captura de la fotografía conformaría el mito de origen de la novela.

Fotografíame junto a este pórtico. Yo quiero ser el testimonio inmutable, el recuerdo armónico de un instante en el que se confronta otro instante. Así; ¿te parece bien que me ponga aquí? Sí; el sol queda a tu espalda y, además, esta inscripción es perfectamente legible, ¿verdad? ¿No estoy muy despeinada? (pp. 17-18).

Como se puede ver aquí, la voz es la de Mía y el episodio puede tener la función de poner punto de origen a gran parte de la acción de la historia.

Existe, sin embargo, una versión alternativa acerca del origen de esta foto y que puede corresponder por igual al nivel C o B. En esta versión se explica que la foto fue, en realidad, vista en una revista de modas: “Yo mismo hojéo esta revista cuyo contenido a veces la entusiasma y en la que se adivina una inscripción torpemente grabada [...] La mujer está de pie junto a un muro caído en cuyos vestigios se discierne vagamente una epigrafía desgastada por los milenios” (p. 59); y se añade la figura de un hombre oculto en la penumbra: “Atrás a su derecha se alcanza a discernir la figura de un hombre, aunque sus facciones son imprecisas” (p. 60).

Este origen de la fotografía se refuerza más adelante: “la fotografía en una revista de modas como el origen de un mito que se repite milenariamente” (p. 61). Así, todo parece indicar que la foto, en realidad, pertenece a una revista, pero que conforma un punto de partida a partir del cual se le inventa un origen ficticio y, a su vez, “inspira” la historia del Urkreis por sus ruinas, la misteriosa inscripción y sus personajes.

C2. El 13 de octubre a las 6:23 p.m. La primera mención a este segmento ocurre a través de un efecto de espejo en el que los personajes que están siendo escritos son los que precisamente “describen” a quien los “escribe” a ellos, veamos: “—Seríamos como una novela —siguió diciendo—; una novela barata y sin importancia; una de esas novelas que se leen, no sin malicia, en ciertas casas burguesas” (p. 32); y más adelante:

—...Salones habitados de presencias unívocamente femeninas [...] ¡Claro!, del Chardin¹⁴ que está colgado en el saloncito de arriba y que todos los años, el 13 de octubre, que es el día que está siendo escrito, el haz de luz dorada que penetra por la *lucarne* del muro opuesto, le da directamente de frente a las 6.23 de la tarde. En ese saloncito hay una mujer. Está de espaldas. Está reclinada en una especie de diván. Es imposible que sepamos quién es. Esa mujer está leyendo un libro. Un libro de pastas rojas de tafilete (p. 33).

Así se presenta la imagen y se agrega que la mujer “aparece en el instante de iniciar un gesto [...] ese gesto que la mujer ha comenzado a realizar y que casi nadie supone que pueda ser un gesto que se ve reflejado en un espejo” (p. 34). La imagen del instante se completa con la figura del personaje que está escribiendo a espaldas de la mujer que lee el libro rojo: “Ahora bien, lo importante es de qué se 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” (p. 44). Como veremos, esta voz narrativa corresponde a la del Escritor II, quien imagina esta situación de estar escribiendo y a la vez estar siendo escrito por alguien, “—del personaje que en su libro me está escribiendo que yo lo escribo a él—” (p. 47).

Al igual que en *Farabeuf*, distintos datos van siendo agregados paulatinamente al instante mencionado: “Mía, una mujer que el autor ha inventado, nos lee, reclinada en un diván, cerca de la ventana” (p. 48); y así mismo se añade ambigüedad: “En cuanto a la mujer descrita allí, sólo puede decirse de ella que su existencia consta vagamente, en un documento que está en posesión del autor” (p. 55). En la página 109 se menciona que el libro ha caído de las manos de la mujer: “A sus pies ha caído el libro, abierto en otra página”.

La escena del 13 de octubre obra como una imagen que trasciende los niveles de realidad intratextual y por eso es recurrente en toda la obra, como la conversación del árbol. Es “representada” por el Sabelotodo en su tablado (p. 127) y es donde se produce la

¹⁴ Se refiere al pintor francés Jean Siméon Chardin (1699-1779). Una vez más las referencias extratextuales pueden pertenecer a la voz del enunciador explícito (Escritor II) que “usurpa” la voz narrativa de X., aun a través de los niveles intratextuales.

simbiosis de la Perra que la pone en contacto con el Imaginado (p. 160). En la estructura interna de la obra consideramos esa escena como el punto de partida más probable de todos los demás niveles que hemos sugerido.

C3. La noche del 13 de octubre. La aparición de diversos fragmentos en los que se menciona esta noche particular es lo único que nos da cierta certeza de que, al nivel de la historia, este segmento del 13 de octubre posee una cierta cronología: “no consigo retener el recuerdo de todo lo que estás siendo todavía allí, entre las páginas de ese libro que estuviste leyendo hoy en la tarde, un libro con pastas de cuero rojo que tal vez cayó de tu mano, resbalando por tu regazo, cuando te quedaste dormida” (p. 40); al mismo tiempo este fragmento refuerza la idea de que Mía’ está siendo plasmada como personaje en el libro de pastas rojas.

Son pocos pero significativos los hechos que ocurren la noche del 23 de octubre, uno de ellos es la realización de un dibujo supuestamente hecho por Mía’:

En la mitad de la noche el insomnio. Él escribe con dificultad esos fragmentos que presuponen una totalidad que está situada más allá de toda posibilidad de ser concretada. Ella, tal y como él la concibe en el insomnio, hace un dibujo, fuma displicentemente. A veces vuelve la cabeza y mira por la ventana. Afuera la noche es una presencia fundamental (p. 68).

Más adelante aparece: “Al quedarse dormida cae de sus manos un pliego sobre el que ha tratado de dirimir su insomnio, finalmente vencido. Se trata de un dibujo realizado con candidez” (p. 69). Dicho dibujo es descrito con detalle desde la página 69 hasta la 72 y en él aparecen imágenes que, de alguna manera, reflejan algunos episodios de la novela, pero con una simbología que el mismo narrador afirma que es “más bien abstrusa, porque el dibujo representa el reflejo de un yo que se mira a sí mismo en un espejo” (p. 69); algo no muy sorprendente en una obra que está compuesta en buena medida de reflejos internos.

Otro evento incidental que ocurre en esta noche es cuando el Escritor II lee furtivamente la carta anónima dirigida a Mía’ mientras ella duerme:

—¿Quién soy? —me pregunta—. ¿Quién soy yo en ese relato? —me pregunta abriendo los ojos deslumbrados después de un leve sueño interrumpido por la conciencia de mi cuerpo junto al suyo. Apenas consigo guardar la carta anónima en su bolso de mano, furtivamente, sin que ella se dé cuenta (p. 110).

En otro lugar se habla del mismo momento: “El matasellos, en el sobre, es ilegible. “¡Bah!, es totalmente incomprendible”, pensó mientras apresuradamente doblaba el pliego que introdujo otra vez en el sobre y lo guardó en el bolso de mano que había dejado cerca de la cama” (p. 107).

En este nivel de realidad intratextual no existe mucha más acción, pero al igual que en el nivel D hay algunos pasajes que están relacionados con él mismo: la carta anónima y las llamadas anónimas, el cuaderno 9 (extraviado), la escena de la escalinata y el documento M-1273.

C4. La carta anónima. Esta carta es uno de los puntos de contacto entre el nivel C y el D; como se mencionó más arriba, se habla de ésta como una de las novelas de X. y lo que aparece dentro se encuentra en las páginas citadas. No es muy claro el contenido de la carta, pero en todos los casos su remitente parece ser el mismo Urkreis y la Perra el destinatario. En algunas ocasiones parece una especie de amenaza: “Te observamos de cerca. Conocemos toda tu vida, Perra; es un pasado de amor y horror. Tenemos una memoria de tu vida más clara, infinitamente más clara, que la que tienes tú misma” (p. 72); en otras ocasiones posee un tono más formal: “Tomará usted las medidas que sean necesarias para poner esos documentos nuevamente bajo la salvaguarda de quienes puedan extraer de ellos el mayor beneficio para aquellas personas en cuyas manos no puedan ser destinados a un uso impropio” (p. 106). Lo que queda claro, a fin de cuentas, es que el destinatario es Mía o la Perra y que el autor permanece anónimo, aunque en un pasaje se dice que acaso el Escritor II sea el autor: “Ella sospecha, no sin cierto fundamento, que yo fui el remitente de aquella carta anónima” (p. 73), lo cual, si consideramos que todo es una ficción de este personaje, sería cierto.

También queda consignado el momento en que Mía lee la carta: “Después de leerla con todo detenimiento, Mía volvió a plegar cuidadosamente la carta anónima y la guardó en

el mismo sobre en el que la había recibido. Miró un instante el matasellos. Era demasiado borroso...” (p. 60).

C5. Las llamadas anónimas. En varios lugares de la novela se aluden a algunas llamadas anónimas recibidas por el Escritor II. Al igual que la Carta Anónima, el contenido es impreciso y sólo aparecen pocos fragmentos transcritos; sin embargo, el fenómeno cobra importancia al grado de decir que “La voz desconocida que llama por teléfono, por ejemplo, se convierte paulatinamente en uno de los personajes del libro” (p. 61) y que “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). También se conjetura una relación entre la carta y las llamadas anónimas: “existe una rara identidad entre el remitente de la carta anónima y el organizador de las llamadas telefónicas” (p. 79). Por lo demás, el contenido de las llamadas parece estar casi siempre dirigido al hecho de que quien contesta el auricular se encuentra escuchando un *adagio*: “Recuerdo, por ejemplo, la descripción de un trozo musical escuchado por aquel teléfono: ...de los cornos es la premonición de un acto heroico con el que tú necesariamente habrás de simpatizar” (p. 37), o “¿has escuchado el adagio ese? Sí ¿verdad? La noche se amplifica. Parece que late con el ritmo de la sangre. 70 pulsaciones por minuto¹⁵” (p. 43). Y más adelante: “Esta es una grabación —dice la voz por teléfono después de una pausa—. Es altamente probable que en este momento estuvieras escuchando el *Adagio*” (p. 57). Por otro lado, el mismo timbre del teléfono parece surgir amenazantemente: “El timbre de ese teléfono tenaz te retrotrae hacia la penumbra interminable de tu disolución” (p. 42-43) y casi al final de la obra surge el timbre para conectar dos niveles intratextuales distintos (p. 163).

C6. El cuaderno 9 (extraviado). Se menciona por primera vez en el fragmento que dice: “Repaso atentamente el álbum rojo que contiene el manuscrito original de *El hipogeo secreto*. Asimismo las notas acerca de la trama de este libro contenidas en el llamado Cuaderno 9 y que posteriormente será conocido como el cuaderno que se extravía” (p. 60).

¹⁵ Es un pulso medio del tiempo de *adagio* en música.

Se dice que este cuaderno contiene una historia en la que los personajes realizan “actos reales” (p. 60) y que discrepa del contenido del álbum rojo. Es presumible que este cuaderno contenga las escenas suprimidas que se mencionan en distintos lugares de la obra, por ejemplo, la escena del encuentro de una mujer y un hombre con un encendedor de oro: “Una imagen banal, como la del encendedor de oro del personaje descrito en la escena suprimida” (p. 66) y que el Sabelotodo indica como la escena más interesante: “—¡Ah! —exclamó—. ¡El capítulo de los capítulos suprimidos es quizás el más interesante de todos!” (p. 132), de la que se proyecta en el mismo segmento una imagen:

La imagen proyectada representa una escena en la que una mujer y un sacerdote vestido de sotana se encuentran en un parque desierto. Es el invierno. Se sientan en una banca. La mujer saca un cigarrillo y el hombre le ofrece fuego con un encendedor de oro. La mujer habla y el cura la escucha. La mujer le muestra una carta que saca de su bolso de mano (133).

En esta cita podemos ver que el Cuaderno 9 y sus escenas suprimidas se sugieren en medio del texto y que apuntan a ir completando un cuadro mayor, aunque siempre incierto. Por ejemplo, podríamos pensar que la mujer de la escena es Mía y que la carta que le muestra al sacerdote es la Carta Anónima.

C7. La escena de la escalinata. A partir de la fotografía de Mía surge una imagen que se menciona varias veces en el texto, la de la mujer descendiendo por la escalinata mientras un hombre la espera y otro acecha en la penumbra. En las páginas 50 y 51 se formulan varias conjeturas acerca de la imagen y de la identidad del hombre que acecha, no obstante persiste en la escena la concepción literaria de la misma cuando se describe: “Bajas en la penumbra, por la escalinata, como va descendiendo la ciudad desde las estribaciones de la cordillera hacia el mar o como bajan los cóndores por los desfiladeros abismales” (p. 45), lo cual hace sentir a la mujer como el personaje de “una historia triste para hacer reír a alguien” (p. 46).

Esta escena parece inspirar una conjetura en la que el hombre oculto es un asesino quien “después relatará los pormenores de su crimen en unas cuartillas manchadas de vino que después serán incorporadas al corpus de *El hipogeo secreto*” (p. 51).

Al igual que la fotografía, esta escena tiene un origen incierto, puede ser la misma fotografía de la revista de modas la que inspira este episodio de la mujer de la escalinata y los dos hombres. En cualquier caso, lo importante no es su existencia “real” en el nivel de la historia, sino cómo operan las dinámicas narrativas por medio de distintos recursos.

C8. El documento M-1273. Se menciona este documento al principio del segundo capítulo como un documento incidental: “Si sólo fuéramos el texto delirante que está escribiendo un loco, un individuo cuyas funciones mentales estás desarregladas, como lo señala el documento M-1273”¹⁶. Así mismo, como quedó consignado arriba, el mismo documento se menciona como parte de la “novela” de X. llamada “El hombre proferido” en la que M-1273 es “Salvador Elizondo. Edad treinta y tres años. Escritor. Personaje ficticio del libro intitulado *El hipogeo secreto*” (p. 57). Como se puede ver, el Documento M-1273 equivale a hablar del personaje que hemos identificado en este estudio como el Escritor II.

Una vez más, no es difícil discernir que la secuencia correspondiente al nivel C de realidad intratextual no es sino una suma de imágenes, recuerdos e instantes que a veces cobran movimiento, que a veces son ellos mismos y otras sus posibles variantes; nada extraño en un libro que se compone de “reminiscencias, de sueños, pero, sobre todo, de rumores” (p. 43).

2.2.3. El Escritor I (Nivel B)

En este nivel queda propiamente abolida la *historia* narrativamente hablando. Está fuera de ella. Este personaje que hemos ubicado como el Escritor I es, en efecto, un personaje de *El hipogeo secreto*, pero como tal no realiza otra acción que inventar un personaje que cuente la historia que en realidad él está escribiendo. Este personaje es apenas discernible por las

¹⁶ Este pasaje quizá tenga origen en el hecho de que, como lo relata en su *Autobiografía precoz*, Salvador Elizondo se internó en una clínica mental; el mismo título del documento (M-1273) parece más un expediente o un número de ficha técnica.

muestras que su *enunciación* deja. Para esto, cabe recordar cómo entendemos la enunciación explícita según el manual de Alicia Redondo: “es quien habla con voz propia, diferente a la del narrador, además se expresa siempre en yo y, por último, hace referencia expresa al momento de la enunciación” (p. 36). Cabe aclarar, sin embargo, que aquí hablamos de un personaje que *actúa* como un enunciador explícito, *mas no lo es*, en realidad, de la totalidad de nuestra novela, aun sabiendo que el nombre de este personaje es Salvador Elizondo. El Escritor I es solamente el enunciador explícito de la narrativa contenida en los niveles C y D y su voz, aunque clara, siempre la toma prestada del Escritor II, del Otro e incluso de X.

Dado lo anterior, es en el análisis del nivel del discurso de las instancias narradoras (DII') en donde la diferenciación de este personaje quedará evidente. No obstante, al estarnos refiriendo al nivel de la historia, cabe citar algunos fragmentos en los que esta voz enunciativa se hace explícita y veremos cómo a ella corresponden la mayor parte de las digresiones literarias que en el texto tienen lugar. Aquí está una de las primeras apariciones:

El personaje central de este libro es un escritor que cree en la posibilidad de realizar subversiones interiores. Propugnaba el *ars combinatoria* como único principio válido de la composición. Conocía los estilos literarios nuestro autor. Por eso hasta llegar a hablar de proclividad *moderniste*, prerrafaelista; etcétera (p. 37).

Más adelante esta voz enunciativa vuelve a aparecer: “Releo la descripción que E. hubiera hecho de la ciudad. Es deplorable. Tiene una rigidez que por grandilocuente se vuelve acartonada; pero puede servir” (p. 43); y en seguida:

Sólo podría librarse de ese sueño soñándose a mí: Salvador Elizondo, que lo ha 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 (p. 45).

En la primera parte del segundo capítulo esta voz enunciativa predomina sobre el resto de la narración y es uno de los fragmentos en los que las digresiones detienen propiamente la acción narrativa y el discurso cobra forma más bien de ensayo. Veamos un ejemplo:

“Escribir un libro es, en cierta forma, releerlo. El texto se va construyendo de su propia lectura reiterada. La verdad de una novela es siempre la lucha que el escritor entabla consigo mismo; con ése y eso que está creando” (p. 47). Otros pasajes, en cambio, nos recuerdan que este supuesto enunciador sigue siendo, al fin, solamente un personaje más del texto: “Decido detenerme, arrojar la pluma y cerrar este álbum que contiene la crónica de la experiencia, hasta otra ocasión más propicia, en la que las palabras con que me estoy escribiendo a mí mismo sean menos confusas y menos equívocas” (p. 49). Por momentos, esta voz así mismo usurpa claramente la voz de algunos de los narradores; por ejemplo, en el siguiente fragmento en el cual, por medio de la voz del narrador (el Escritor II), el enunciador arroja un dato de la paginación real del libro: “Por ello, de pronto gritará, tal vez, antes de pasar la página 108 de ese libro que está leyendo” (p. 108). En otros lugares, incluso toma la voz de X.: “por ejemplo, en este momento no es posible leer en sus páginas hasta este punto, hasta aquí” (p. 118); y después del galope del caballo: “—Estaba previsto ¿verdad?/ —Sí; en la página 18, en la 48, en la 53 y en la 111¹⁷” (p. 125).

Con todo y que en este nivel de realidad intratextual no existen segmentos accionales, sí existen, al igual que en los niveles anteriores, fragmentos asociados a él. En este caso se trata de todas las referencias externas que aparecen en el texto. Por supuesto que dichas referencias igualmente dan señal de la enunciación real de nuestra obra, pero el contraste que generan en un discurso totalmente fantástico e imaginativo apunta más a destacar el papel de este personaje que hemos llamado el Escritor I. Hemos ya mencionado algunas de estas referencias como la de la estatua de Condillac, las *Estancias* de Rafael, el *Adagio* y el cuadro de Chardin. Podemos agregar la mención del diseño de Borromini en el Palazzo Spada (p. 159), pero principalmente la obra de Julio Verne *Les 500 millions de la Begum* a la que se hace continua referencia como modelo de *El hipogeo secreto* al interior del texto: “Algo como *Les 500 millions de la Begum*, pero al revés. Una historia triste, pero que, en cierto modo, hace reír a la gente” (p. 45), y si así es, la supuesta influencia resultaría tan lejana que sería ardua labor demostrarla.

¹⁷En dichas páginas, en efecto, se habla del galope del caballo.

De igual manera existe otro episodio oculto en el texto y que no podría tener relación sino con este nivel B. En un punto del libro se dice que la trama original ha sufrido modificaciones desde la llamada anónima y tiene relación:

con algunas observaciones acerca de la epopeya de un explorador perdido en las nieves del Polo Sur consignadas en la misma página. El pensamiento más significativo a este respecto se refiere al sino trágico del explorador "...que acepta que su destino es perderse" [...] El Capitán Scott¹⁸, experimentador de la muerte más intensa (p. 76).

Esta referencia resulta un tanto imprecisa, no obstante podemos observar que su influencia parece dirigirse a la "elaboración" del texto en el que el Escritor I trabaja y forma parte de las meditaciones referentes a la composición de la novela cuyo origen hemos ubicado en este nivel B en donde tiene lugar la enunciación explícita interna.

Así pues, este personaje misterioso podemos colocarlo detrás de la "verdadera" acción que tiene lugar solamente en los niveles C y D, según la organización del presente estudio. Sin embargo, como veremos, él mismo sería la invención del personaje llamado el Imaginado, quien *actuaría* como el personaje responsable de la organización y estructuración del texto. Una hipótesis más sería posible y hablaremos de ella más adelante: cada uno de los personajes principales de los cuatro niveles *es* el creador de *El hipogeo secreto* y los papeles de narradores y enunciadores serían intercambiables entre sí.

2.2.4 El Imaginado (Nivel A)

Este personaje, quien sería el enunciador implícito al interior de la obra, es "la imagen del hombre que en un reducto improbable está escribiendo una crónica secreta" (p. 61). En los niveles B, C y D se refieren a este personaje como el último creador de cada uno de los eventos y de los personajes y podríamos relacionarlo con aquel personaje que principalmente en el nivel D llaman el Pantokrator. En palabras del Escritor I:

...es la realización de un designio fraguado por otro yo, un Salvador Elizondo último, ese calígrafo secreto que concibo escribiendo una crónica misteriosa, cubriendo las

¹⁸ Tal vez se refiere al capitán Robert Falcon Scott (1868-1912) que dirigió la fallida exploración "Discovery" a la Antártida.

páginas en blanco de un álbum forrado de tafílete rojo con nuestra escritura esencial, oculto en el fondo de una cripta inviolable y de quien yo, un escritor profesional, un hombre real y demostrable, sólo soy, tal vez, una palabra incidental, insignificante; [...] a quien hasta ahora nadie acierta a dar otro nombre que el de el Imaginado (p. 62).

Como presunto enunciador implícito dentro del texto, este personaje no tiene voz, es descrito siempre desde adentro a través de otros personajes, pero el hecho de que sea reconocido por ellos lo convierte simplemente en un personaje más del libro. Los mismos personajes del Urkreis, en el segmento D2, “Saben, sin duda, que alude a su posible condición de personajes que están siendo escritos por otro; por un desconocido, o por ese otro personaje de *El hipogeo secreto* que a veces, allí, se llama el Imaginado” (p. 84).

Así, tal como expusimos arriba, la crónica del nivel D no es sino la búsqueda del Imaginado desde el nivel D hasta el nivel A, y si entendemos que al final de la obra se ejecuta una orden de asesinato en contra del Imaginado, *El hipogeo secreto* no sería otra cosa que “La historia tediosa de una agonía; los últimos momentos en la vida del autor que ve pasar por su mente, antes de morir, cada uno de los incidentes contenidos en el álbum de tafílete rojo” (p. 102) y esta sería la única *acción* que, de hecho, ni siquiera termina de acontecer, en este nivel A.

Por consiguiente, el nivel A se encuentra vacío de acción. La función de este personaje llamado el Imaginado es simplemente simbolizar el punto generador de todo relato y su esencia no es otra más que la misma ficción. El Imaginado no es el Salvador Elizondo real que dio clases en nuestra Facultad, el autor real₁, en la terminología de De Toro, pero uno de los puntos que la obra parece sugerir es que cuando nos nombramos al interior de una escritura dada nos estamos convirtiendo en personajes y que bien podría ser que nuestro mundo “real” es la escritura o el sueño de un dios, tal como se presume en numerosas filosofías antiguas y actuales.

Recapitulando, en el nivel de la historia hemos comenzado por tratar de ubicar niveles de realidad intratextual que nos ayuden a identificar la *acción* de *El hipogeo secreto*; hemos seccionado distintas secuencias y segmentos accionales que sean el punto de partida para estudiar los demás elementos de la narración en dicho nivel de la historia, a saber, tiempo,

espacio y personajes. También hemos señalado algunos símbolos que actúan como agentes unificadores entre los niveles. Y, por último, hemos sugerido algunas hipótesis que expliquen la estructura profunda del texto y sus mecanismos de operación. Pero para comenzar a unificar la explicación debemos antes describir la naturaleza del tiempo y los espacios de la obra, así como realizar un inventario de los personajes y la naturaleza de los mismos.

2.3. El tiempo de la historia.

Para comenzar a hablar del tiempo en *El hipogeo secreto* debemos establecer una diferencia fundamental entre distintos tipos de tiempos implicados en una narración. Nos hemos referido ya en el capítulo anterior a la diferencia entre el tiempo de la historia (correspondiente al nivel de la historia NH) y el del nivel del discurso (DI'). Este último es la forma en que el texto se nos presenta para la lectura con todas las manipulaciones temporales que haya sufrido. El tiempo de la historia, en cambio, es el que De Toro identifica como *Tiempo de la acción* (así nos referiremos a él en adelante) y “pertenece al nivel de la historia, es aquel pluridimensional y cronológico que se puede medir en minutos, horas, días, años, etc., representando el pasado, el presente y el futuro” (p. 31).

De igual manera, Redondo distingue tres líneas temporales en un relato:

La de la historia contada, que es imprescindible, en la que pueden mezclarse varios tiempos diferentes del mismo o varios personajes; la del tiempo del discurso, que nos remite al tiempo de la escritura y, por tanto, también al de la enunciación extratextual; y por último, la que pone en contacto el tiempo del relato con el tiempo referencial extratextual de los acontecimientos históricos de la vida real (p. 28).

Este último tiempo De Toro lo identifica como el *tiempo real*, diferenciándolo del *tiempo ficticio*, el cual es “un tiempo con una referencia interna/inmanente e independiente de la pragmática real o externa” (p. 32).

Siguiendo a De Toro, lo que ocupa el presente apartado es el estudio del *tiempo de la acción* (TA) y no el *tiempo textual* (TT) que correspondería a “la posición de un segmento accional ‘p’ de una secuencia accional ‘P’ al nivel del discurso (DI'). Por ejemplo, el segmento D9 (El rito de la Flor de Fuego) queda sin ubicación temporal en la cronología de

la secuencia D (La historia del Urkreis) por medio de la *acronía fuerte*; sin embargo, al nivel del discurso, dicho segmento aparece al principio y es con el que abre la obra.

Pese a la gran dispersión de fragmentos de secuencias en toda la obra, persiste de fondo una unidad innegable de carácter, lo cual debe ser condición de la narración. Así lo explica Ricoeur en *Tiempo y narración*: “Una historia debe ser más que una enumeración de acontecimientos en serie; ella debe organizarlos en una totalidad inteligible, de modo que se pueda conocer a cada momento el “tema” de la historia” (p. 132). En nuestra obra, uno de los factores más importantes de cohesión es precisamente la ambigüedad del discurso, la combinación como único principio básico de composición.

Así pues, hablaremos un poco del tiempo de la acción en *El hipogeo secreto*. Una de las primeras características que salta a la vista es la ausencia de un *tiempo real*, es decir, no hay referencias a un tiempo histórico empírico. Esta es una cualidad común a casi toda la obra narrativa de Salvador Elizondo y que muchos adjudican a su explícito desinterés por los temas históricos y sociales. *El hipogeo secreto* es quizá la obra en la que más se hace visible este rasgo. Todo, en el fondo, sucede al interior de un solo personaje; es una aventura de la imaginación y del pensamiento y su autor no realiza esfuerzo para ocultarlo.

¿Qué sucede, pues, con el tiempo de la acción de nuestra obra? Como vimos, las secuencias accionales que hemos identificado tienden a la *acronía fuerte* en donde casi no es posible ubicar cronológicamente los hechos. El reordenamiento realizado, no totalmente satisfactorio, da muestra de qué tanto ha sido manipulado el tiempo en el nivel del discurso. A pesar de esto, podemos hablar de un proceso básico de manipulación temporal que ha sido usado en nuestro texto, aunque sea de una manera un tanto artificial: la *superposición explícita*. Ésta, explica De Toro, sucede cuando

un personaje fuera de realizar una acción dentro del nivel temporal I' (NT I'), introduce otro nivel ficticio, por ejemplo, a través de recuerdos que, o pertenecen al pasado (NT II') o al nivel de la consciencia (como situaciones imaginadas¹⁹), y en este último caso, carecen las situaciones de un tiempo cronológico (p. 39).

¹⁹Inventadas, en el caso de nuestra obra.

Con base en este proceso podemos afirmar que en nuestro nivel o secuencia A, la del Imaginado, no hay más acción que la supuesta invención de *El hipogeo secreto* como un acto de consciencia de este (u otro) personaje. De igual manera, el Escritor I del nivel o secuencia B no tiene más tiempo de acción que la concepción del Escritor II como máscara de sus digresiones literarias y disposición creativa. Sin embargo, a este personaje corresponde un *tiempo del discurso* consecuente con su papel de enunciador explícito diferente al verdadero tiempo del discurso (DI') de la novela. Así, inevitablemente, este tiempo de discurso artificial sería parte, de alguna manera, del tiempo de la acción de la novela y estaría conformado por sus breves interrupciones de la narración, sobre todo cuando se refiere al tiempo de la escritura:

Vuelvo abrir el cuaderno y paso las páginas en las que he escrito hasta ahora una pequeña parte de la historia que es la trama de este libro y veo ante mis ojos algo que se define aquí como la palabra *ventana* y más allá de *ventana* una franja violácea que se llama *cielo* y cerca de *ventana*, *sombra*; *cuerpo* quizás; allá *cuadro* y aquí, ante mis ojos: *álbum*, en cuyas páginas describo a un hombre que se está describiendo y a un hombre que lo describe y a un hombre descrito que describe a ambos (EHS, p. 49).

En este pasaje el Escritor I (el enunciador explícito) toma la palabra y, refiriéndose al momento de la escritura, se identifica a sí mismo (el hombre que se describe); a su máscara, el Escritor II (el hombre que lo describe); y al Imaginado o a X. (el hombre descrito que describe a ambos). El tiempo de la acción de este nivel y por tanto de su personaje nunca va más allá que el tiempo de su discurso.

No sucede lo mismo en el caso del nivel C, el del Escritor II. Como vimos en el apartado anterior, aquí ya hay un poco de historia narrativamente hablando. Tenemos el segmento C1 como posible origen de esta secuencia y es presentado como una *analepsis externa* que según De Toro suceden “porque van hasta el límite o más allá del comienzo del NT I’ (Nivel Temporal I de la secuencia), es decir, aluden a sucesos que han ocurrido ‘antes’ de que comience la historia” (De Toro, p. 37); aquí citamos nuevamente el episodio:

Fotografíame junto a este pórtico. Yo quiero ser el testimonio inmutable, el recuerdo armónico de un instante en el que se confronta otro instante. Así; ¿te parece bien que me ponga aquí? Sí; el sol queda a tu espalda y, además, esta inscripción es perfectamente legible, ¿verdad? ¿No estoy muy despeinada? (HS, pp. 17-18).

La secuencia, después de una obvia elipsis, continuaría en el instante descrito como el segmento C2, el del 13 de octubre a las 6:23 pm, el cual, estrictamente, no es sólo un instante; se habla de un momento en el que Mía lee el libro rojo y otro momento en el que dicho libro cae de sus manos. Sin embargo, el momento fundamental comprende a Mía leyendo mientras que el Escritor II se encuentra a sus espaldas escribiendo un libro; ese instante, cuando la luz del sol entra por la ventana y pega directamente en el cuadro colgado en la pared.

Como mencionamos arriba, la descripción de un instante y sus variaciones desde distintos puntos de vista tiene la novela de *Farabeuf* como antecedente y este recurso de abolir el tiempo de la acción casi absolutamente y congelarlo en un momento específico no lo encontramos en el estudio de De Toro (ni en otras obras consultadas) en el cual basamos gran parte del análisis temporal técnico de nuestro trabajo. En cambio, la obsesión por el instante y los procedimientos literarios que se acercan a asirlo son comunes en la obra de Elizondo. Él, como estudioso y crítico de la pintura y la fotografía trató de llevar a terrenos de la literatura algunas cualidades de dichas artes según su propia concepción fenomenológica:

Existe ya en torno al carácter cotidiano de nuestra vida una impregnación fotográfica que hace que casi todas nuestras referencias asuman tarde o temprano esa inmovilidad, esa definición que la fotografía propone como la más evidente imagen del mundo en que vivimos (Elizondo 2001, p. 129).

Luis Andrés Gutiérrez, en su tesis acerca del tiempo en *Farabeuf*, observa cómo dicha novela ocurre como un solo instante invocado por la palabra “recuerdas”:

Todo el texto está atrapado en un instante. A pesar de la extensión de la obra, *in strictu sensu Farabeuf* se encuentra confinado en la pregunta “¿Recuerdas...? Que es en realidad la única palabra que trascurre, que dura y se afianza en el tiempo, lo demás es

el drama que desencadena esta invocación inicial. Los nueve capítulos de esta pieza son un desdoblamiento de las nueve letras de la palabra *recuerdas*.

La petición del recuerdo desencadena un proceso mental que se lleva a cabo en la psique del interrogado y que responde a esa pregunta con una imagen instantánea que es todo el texto subsiguiente. Toda la obra se desenvuelve en el presente que inaugura esa pregunta, un presente que tiende a eternizarse en las páginas de ese libro (Gutiérrez, 2009, p. 25).

De igual manera, en *El hipogeo secreto* el instante tiende a eternizarse como en el del 13 de octubre a las 6:23 pm o en el carácter gerundial de la conversación bajo el árbol. Aurea Sotomayor tiene una opinión parecida respecto al instante congelado en nuestro texto: “La novela se plantea como un eterno presente en el cual se invoca el futuro y se evoca el pasado en términos espacio-temporales, y de ahí la continua alusión al adverbio de tiempo “ahora” y de espacio “aquí” (1980, p. 507). Este proceso en nuestra obra no se desata por medio de la pregunta evocadora “¿recuerdas?”, sino por el “aquí y ahora” de la primeras líneas del texto y el “¡Ahora!” con el que finaliza, de tal manera que para Sotomayor “todo el texto es un desperdicio, todo su paréntesis entre estos dos polos simulados una tomadura de pelo de la cual el lector debe percatarse porque sólo así llega al centro de la caja china que somos nosotros mismos” (p. 507).

¿Pero de dónde nos llega esta concepción que ambas citas subrayan respecto a ese presente que se estira, ese presente eterno? Lo que sucede con estos recursos temporales que encontramos tanto en *Farabeuf* como en *El hipogeo secreto* podría coincidir con la concepción de san Agustín respecto a lo que él llamó la *distención del alma*, tal como explica Paul Ricoeur en *Tiempo y narración*: “Al afirmar que no hay un tiempo futuro, un tiempo pasado y un tiempo presente, sino un triple presente –un presente de las cosas futuras, un presente de las cosas pasadas y un presente de las cosas presentes–, Agustín nos ha encaminado hacia la investigación de la estructura temporal más primitiva de la acción” (1995, p. 124). Esta explicación puede resultar mucho más satisfactoria cuando analizamos muchos de los fenómenos temporales que suceden en nuestra novela. La contraparte del instante tal vez sería la eternidad, si bien es un concepto por demás huidizo; como bien

afirma Borges: “La eternidad es una más copiosa invención. Es verdad que no es concebible, pero el humilde tiempo sucesivo tampoco lo es” (2002, p. 38).

Por lo demás, los recursos temporales más utilizados en estas secuencias analizadas son la elipsis implícita y la analepsis y prolepsis externas. De acuerdo a De Toro la elipsis implícita sucede cuando “no se rellena el vacío producido durante la narración. El recipiente puede constatar, a través de una atenta lectura (más exactamente análisis) y *a priori*, un vacío en base a sucesos no aclarados;” (1992, p. 48). Por ejemplo, en el segmento D11 hemos ubicado un punto en el que el Urkreis ha desaparecido, pero en la narración no se encuentran datos de cuándo o cómo sucedió esto.

La secuencia D es la que engloba la mayor parte de la acción de la novela y, por tanto, del tiempo de la acción. En ella, como dijimos, son principalmente las elipsis, analepsis y prolepsis las que tienen un papel primordial en el tratamiento del tiempo. Así, de la historia del mito de la Perra se habla como de un hecho remoto que es evocado por el recuerdo e invocado por el rito; la conversación bajo el árbol pudo comenzar hace cincuenta mil años, está sucediendo y continuará dentro de cincuenta mil años; en la reunión del Urkreis se habla por igual de la Perra como un oráculo viviente y presente o como una sombra que nadie recuerda bien; los episodios de amor-sacrificio quedan aislados de la cronología, acaso fue la Perra sacrificada en algún momento o bien todo sucedió en la imaginación del Otro o de X. En conjunto, predomina la acronía fuerte.

Sin embargo, los segmentos D5, en trayecto en las ruinas; D7, la representación en el tablado; y D8, el trayecto al reducto, nos permiten establecer un punto inicial y un punto final de una acción bien delimitada con su respectivo tiempo y ésta conforma una especie de esqueleto alrededor del cual es posible sugerir una posible cronología; ésta fue el punto de partida para elaborar la segmentación de dicha secuencia.

En efecto, tenemos un punto inicial en el que la Perra, el Otro y X. caminan por las ruinas; se les une el Sabelotodo; éste realiza su representación en el tablado para después conducirlos al camino al reducto en donde, después de varias peripecias, se consigue llevar a la Perra hasta el espacio del Imaginado traspasando así el límite entre la obra y su creador. Este sería el eje de la acción, al menos en el nivel D.

Con base en la obra de Juan Mateos, *Análisis semiótico de los textos*, este eje podría ser el núcleo estructural de la secuencia por medio del que él llama *cambio por unión*, en el que “se hace pasar de un estado de desunión a un estado de unión” (1978, p. 26). En este caso, el proceso de cambio de desunión al de unión sucede de forma lineal, temporalmente hablado, y contrasta con el resto de las secuencias y segmentos por dicha linealidad.

Cabe aclarar que cuando hablamos de linealidad, analepsis y prolepsis u otros recursos temporales en *El hipogeo secreto*, simplemente representan una ayuda para explicar varios de los pasajes del texto, principalmente cuando aislamos segmentos. Pero cuando miramos globalmente la estructura profunda al nivel del discurso (DI'), estos procesos pierden algo de su significación pues no es posible delimitar un *principio* o un *final* en la misma. Muy al contrario, cuando consideramos que dicha estructura se puede visualizar como una cinta de Möbius (o como círculos concéntricos) toda concepción de linealidad, principio, fin o saltos temporales resulta inoperante o por lo menos imprecisa. De ahí el carácter desconcertante de la obra. Solamente cuando se ha procedido a un reordenamiento total del texto es cuando podemos profundizar más en él y en sus relaciones internas; sólo en ese momento podemos hablar de una historia y de su respectivo tiempo. Lo mismo podemos afirmar del autoproclamado carácter gerundial de la obra. Así, escenas como la del árbol o del Imaginado parecen corresponder a acciones que en todo momento están siendo ejecutadas; el aislamiento de las mismas y su recurrencia nos dirigen a un punto fuera del tiempo de la historia donde estas acciones están “suceden” continuamente: conversar y escribir la misma obra en la que se hallan contenidos.

Por el contrario, si nos atenemos a la disposición discursiva, es decir, la del nivel del discurso (DI'), tendríamos que inclinarnos a pensar que no hay historia, ni mucho menos, tiempo de la historia. Por tal motivo fue necesario primeramente segmentar la acción y extraer la historia del texto.

Así pues, hemos observado que una vez segmentada la historia en secuencias y segmentos podemos señalar algunos recursos y fenómenos temporales al interior de los mismos. Sin embargo, cuando estudiamos la totalidad de la obra toda cronología parece derrumbarse a favor del caos. Para entender el papel de los recursos temporales en nuestra búsqueda de significado será necesario revisar las relaciones internas del texto, sus

símbolos y examinar la estructura profunda al nivel del discurso (DI' y DII'). Pero antes hablemos del espacio y los personajes de nuestra obra para completar el cuadro del nivel de la historia (NH).

2.4 El espacio de la historia

Los espacios de *El hipogeo secreto* son de ensueño. Las descripciones del entorno son escasas, casi inexistentes. Las referencias a la *realidad* (empírica) son pocas, pero inquietantes. Todo sucede como en los sueños, el punto de partida está en el exterior, en la realidad palpable; pero ésta se deforma, se mezcla y a veces se funde en la imaginación. Durán nos dice que la atmósfera “nos recuerda al Borges de ‘Las ruinas circulares’, al Cocteau cineasta, evoca cuadros de Chirico —en especial los cuadros en que aparecen caballos cerca del mar— y, en general, toda la pintura y literatura de lo que pudiéramos llamar surrealismo metafísico” (Durán, 1973: 164).

Son pocos los escenarios que aparecen en la novela. Durán distingue algunos: “Espacio, ruinas de templos antiguos, colinas, mar. Un decorado parecido, pues, al de la novela de Julien Gracq, *Le rivage des Syrtes*. Vagamente mediterráneo” (p. 165). En efecto, podemos hacer un listado de los lugares a los que hay cierta referencia en el discurso: en el nivel D encontramos principalmente las ruinas; un espacio amplio y devastado donde quizá alguna vez se elevó una gran ciudad. En ellas se hace continuamente referencia a un cementerio donde, de hecho, se habla de monumentos y efigies de “tradición española” (EHS pp. 22, 130). Estas ruinas parecen estar cerca de una playa pues ésta se menciona en varias ocasiones y es en la que tiene lugar el galope del caballo. Hay un cuadrante solar (un obelisco, quizá), en donde se dice que está una borrosa inscripción (p. 22). Tenemos el árbol enorme debajo del cual el Otro y X. tienen sus conversaciones. Se habla de la Academia en donde se realizan las reuniones del Urkreis, aunque nunca es descrita. Está el tablado de espectáculos al que se alude numerosas veces y en el que el Sabelotodo lleva a cabo su representación. También a este nivel corresponde el pasadizo que lleva hasta el Imaginado y en el que se encuentra la habitación de E., el arquitecto.

El espacio imaginado por excelencia en el texto corresponde a la ciudad de Polt, la cual es citada varias veces y entre las páginas 28 y 29 hay algunos fragmentos en los que se habla no de su descripción, sino de su proyecto:

...la arquitectura es el reflejo del caos en un espejo que todo lo ordena, que la edificación no es, a pesar de todo, sino la organización emocional de la materia. Por eso cuando vio por primera vez aquella planicie extensa circundada de mar y montañas, aquella longitud de espacios hechos de mármol y de basalto que penetraban en el océano con las cuñas de sus gigantescos acantilados que en los extremos de la bahía menguaban convirtiéndose en playas rectilíneas, no pudo menos que poblarla, en su imaginación, de perspectivas, de torres y de plazas (p. 29).

Esta es una de las pocas descripciones que encontramos dentro de la obra y que, como se puede ver, va encaminada más al tratamiento literario que a la descripción funcional. La ciudad es más bien como una idea, un proyecto que en un punto de la novela aparece ya realizada:

Es un vasto panorama nocturno. Un cielo sofocante, rojizo casi negro, encubre, como un inmenso pliegue en un lienzo de terciopelo, una ciudad radiante, luminosa como un esparcimiento de joyas, hacia un mar que en el horizonte se estrecha convirtiéndose en un río que nace, siempre, en el centro exacto de la mirada.

—La estoy soñando —dijo al cabo de unos momentos E. (p. 147).

Una ciudad soñada, irreal, a la que, sin embargo, los personajes penetrarán convirtiéndose en parte del sueño. Este espacio, al igual que todos los de la novela, es soñado, inventado. Un sueño dentro de otro sueño.

Así mismo, la escalinata y el pórtico de la ruinas parecen corresponder a este nivel intratextual D; no obstante, cuando estos espacios son mencionados como una fotografía parecen más bien corresponder al nivel C y encontrarse dentro de una revista de modas. Esto sucede como ejemplo y símbolo de cómo una escena contiene a otra.

En el nivel C el espacio es la casa italiana, aquélla que se describe como de gusto burgués en la que, por lo menos, podemos estar seguros de que existe un diván, en donde se

encuentra Mía leyendo, una ventana, un cuadro de Chardín y que es observable desde un punto anterior; también se habla de una cama. Casi al final del libro existe un pasaje revelador que ayuda a resolver más de un misterio, pero que, hablando de espacios, nos ubica en una referencia de un espacio exterior, extratextual:

Somos libres de suponer que se trata aquí de una imagen entrevista, por una puerta mal cerrada de la habitación de Pensione Pistoij, en Fiesole. Mía estaba cansada. Por la mañana habían ido de pie hasta el teatro romano. De regreso decidieron tomar un atajo entre los viñedos pero fueron a parar a unos campos de cáñamo que bordeaban el cementerio [...] y que en ese momento volvía a pie de Florencia con un paquete de libros debajo del brazo. [...] Desde la ventana del lado izquierdo se obtiene una espléndida vista de la ciudad cruzada por el Arno, con la cúpula, el Campanile del Duomo y la Torre del Palazzo Vecchio, a lo lejos, en el valle (p. 163).

Así, vemos que la escena sugerida sucede en Florencia o cerca de esta ciudad. Es útil hacer notar la ausencia de lugares correspondientes al mundo real y cómo, por tal razón, este pasaje casi al final de la novela, contrasta (como veremos, su aparición tiene que ver más con un reflejo interno entre espacios y acciones que como un deíctico espacial propiamente).

En los niveles A y B la noción de un espacio desaparece casi por completo. Por ejemplo, según nuestro modelo, el Escritor I del nivel B podría encontrarse en la locación de la casa en Florencia y colocar a su personaje, el Escritor II, en el mismo espacio dentro del libro que él escribe; aunque esto no es absolutamente necesario.

Por otro lado, el Imaginado, en el nivel A, sólo se dice que se encuentra en un reducto improbable; su espacio no es, en realidad, físico. Al final, el mismo personaje, así como cualquiera que sea el lugar en el que se encuentra escribiendo, son cosas imaginarias sin la más mínima intención de parecer reales. Por tal razón, la función de los espacios interiores no está encaminada a crear un ambiente real, posible o verosímil. Todo lo contrario, la utilidad de estos espacios es sugerir los paralelismos entre los distintos niveles que se encuentran dentro del texto, como reflejos unos de otros con sus respectivos personajes. El entorno no busca ser real ni sugerir una época o tiempo específico; quiere

quedarse en el reino de la imaginación y la ensoñación; quiere mostrarnos, como en los sueños, como podemos estar en un lugar y de repente encontrarnos en otro y ser nosotros mismos alguien más.

De igual manera, el movimiento de los personajes es escaso y, en muchos casos, nulo. El Imaginado y el Escritor I carecen de movimiento espacial. Al Escritor II lo encontramos escribiendo mientras observa a Mía en el diván, o bien en la cama, con ella al lado durmiendo, acaso observando un dibujo o leyendo una carta anónima. Es sólo en la historia de Urkreis donde existe un desplazamiento de los personajes, una búsqueda. Van y vienen por las ruinas, por el tablado y el cementerio. En última instancia permanecen debajo del gran árbol. Pero el movimiento principal ocurre en el pasadizo que los llevará a los terrenos del Imaginado, aquí el movimiento es más bien simbólico, menos espacial; se encuentran, en realidad, en un laberinto en donde penetran por lugares cada vez menos tangibles, más irreales. Finalmente, no hay salida. La aniquilación del Imaginado supone también la eliminación de cada lugar y cada personaje. En este sentido, dicho movimiento parece dirigirse a la autodestrucción.

Esta breve revista acerca del espacio en nuestra obra servirá más adelante como punto de partida y como criterio unificador para relacionar los distintos paralelismos internos que al final desplegarán nuestra lectura del texto de Elizondo.

2.5 Los personajes

En definitiva, una de las revoluciones más significativas en la narrativa del siglo XX es el tratamiento del personaje. En vez de crear caracteres bien definidos en cuanto a personalidad, apariencia o función, el escritor moderno se concentra en lo subjetivo y contradictorio de sus pensamientos, en las emociones oscuras o en el vasto terreno de las sensaciones. Joyce, Proust, Kafka o Faulkner abordaron a sus personajes de una manera muy distinta a la novela decimonónica. En los casos más extremos el personaje es casi por completo destruido. Este es el caso de los personajes de *El hipogeo secreto*. De este fenómeno habla Ana María Barrenechea en un artículo:

A todos nos llama la atención que en la ficción actual ha habido, por una parte, cambios de estructura novelesca que replantean las relaciones literatura-mundo, y por otra, que se ha agudizado la tematización de esas relaciones. Me refiero a la crisis del *contrato mimético*, que afecta: 1) a los nexos entre obra y referente (relaciones extratextuales); 2) a las interconexiones de los distintos niveles y componentes de la novela (relaciones intratextuales), y 3) al realce del diálogo con otras obras (relaciones intertextuales)²⁰ (1982, p. 377).

La misma Barrenechea toma nuestra obra de estudio como uno de los mejores ejemplos del fenómeno que describe y nos dice que cuando estas relaciones se debilitan o se complican en extremo “Entonces se fuerza a leer el texto como un objeto verbal autónomo”. (p. 378)

En el análisis literario, a la hora de acercarnos a los personajes, es común abordar el problema tomando como punto de partida su caracterización (nombre y representación), lo que hacen los personajes (función dramática), lo que dicen (función fática) o según la misión de los mismos en el texto (función actancial), tal como Alicia Redondo lo recomienda (pp. 32-33). Sin embargo, en *El hipogeo secreto* no todos estos conceptos pueden sernos de utilidad, más cuando “la única diferenciación concreta que *El hipogeo secreto* ofrece al lector es la de poder clasificarlos como seres masculinos o femeninos” (Barrenechea, p. 379).

En *El signo y el garabato* Octavio Paz opina que:

Los personajes son signos y sus asociaciones y disociaciones, regidas por una suerte de lógica combinatoria que es también la de las afinidades corporales y mentales, producen un número limitado de situaciones que, a lo largo de cada novela, se repiten casi exactamente (1973, p. 200).

Comencemos por hacer un listado de los personajes de la novela:

- La Perra
- Mía
- La Flor de Fuego
- El Otro

²⁰ Por ejemplo, en *El hipogeo secreto* son pocas pero innegables las alusiones a *Farabeuf*.

- X.
- El Sabelotodo
- El Pantokrator
- E., el arquitecto
- H., el geómetra
- El Pseudo-T
- Salvador Elizondo (y acaso un Pseudo-Salvador Elizondo)
- El Imaginado
- Zoé (sólo mencionada una vez (p. 61) como un nombre alternativo a Mía, quizá cuando la obra se llamaba *Una crónica de Polt* como se menciona en la página 75)
- Herrminister ille Exumatus (el Exhumado)
- Y dos grupos: El Urkreis y el Zentrum

En cada uno de estos nombres no existe, por cierto, una individualización real. En unos casos son sólo letras cuya significación puede ser variable; en otros casos, el nombre intenta ser descriptivo (como el Sabelotodo o la Perra), aun la aparición del nombre de Salvador Elizondo no deja de ser algo engañoso pues en ningún momento se trata del verdadero Salvador Elizondo. En última instancia, no hay profundidad psicológica en los personajes, pero esto no es ningún accidente. El personaje en nuestro texto posee una naturaleza peculiar, distinta a lo convencional. Veamos la opinión de Dermot F. Curley:

El hecho es que los personajes *son* el autor, representan los múltiples aspectos de su mente creadora. Son su imaginación (el personaje E y el Imaginado), su omnisciencia (el Sabelotodo), su calidad mágica invocatoria (X.). El autor también es descifrador (el pseudo-T) de inscripciones oscuras, el ávido lector y el soñador prolífico (la Perra) y el autor de un libro llamado “El hipogeo secreto” (2008, p. 241).

Curley no está del todo equivocado cuando nos dice que los personajes no son sino aspectos de la mente de Elizondo. Sin embargo, habremos de notar que los personajes guardan una relación más estrecha entre ellos mismos que con la del autor empírico. La aseveración de Curley apunta, quizá sin quererlo, a una posible explicación acerca de la naturaleza de los personajes que también Barrenechea sugiere:

Cada vez que aparecen resulta dudosa la atribución a cualquiera de los personajes cuya mínima identidad va intentando elaborar el lector como proyecto factible con el recurso de otros indicios (lugares, acciones, en general predicados). Por su parte, los nombres propios son también incapaces de constituirse en vehículos de identidad: cuando el lector se confía a su función de etiqueta fija –característica del nombre propio– muy pronto descubre la falacia y empieza a sospechar, de modo nunca seguro, que varios nombres recubren a un solo personaje. (Barrenechea, p. 380).

En efecto, según nuestra lectura y como hemos visto, un personaje es creación de otro y así sucesivamente, y aún más: su reflejo. Supongamos, el Imaginado inventa al Escritor I como reflejo de sí mismo; a su vez, el Escritor I inventa al Escritor II de igual manera, como él mismo hecho personaje. Este último es quien en verdad se fragmenta en varios aspectos (H., E., Sabelotodo, Pseudo-T, etc.). La Perra es un reflejo de Mía' y esta de una Mía cuya existencia es dudosa y que, en todo caso, no es sino la afirmación de una dualidad masculino-femenino que a su vez se proyecta en otras dualidades interna como escritura-sueño. Al final, casi todos hablan a través del Otro, de alguna manera *son* él. Así, X. sería sólo un aspecto del Otro pues, como mostraremos más adelante, la supuesta conversación bajo el árbol en realidad *nunca ocurre*. Con excepción de un par de breves fragmentos, no hay dicha conversación, casi siempre es un monólogo y ecos. A su vez, esta lectura permite que cada uno de los personajes que llamaremos provisionalmente *principales*, es decir, el Imaginado, el Escritor I, el Escritor II, el Otro, X. y la Perra puedan ser, cada uno, los *inventores* de los demás personajes y de toda la historia; incluso el impreciso personaje del Pantokrator, que parece ser casi otro nombre del Imaginado. Esta hipótesis será parte de las relaciones intratextuales que se piensan demostrar en el cuarto capítulo.

En otro aspecto del mismo problema, no podemos dejar de recordar la función invocadora del nombre en el pensamiento de Elizondo. El nombre no como algo que caracteriza, sino como esa palabra mágica que al pronunciarla revela la esencia misma de lo invocado; aquella que recupera un pasado perdido. Así lo explica en su ensayo “Invocación y evocación de la infancia”: “Al final no serán sino los nombres los que nos conduzcan a la recaptura del tiempo perdido, porque en ellos, a través de la historia –es decir, a través del

tiempo— hemos de llegar a la figuración completa, a la reconstrucción perfecta, de lo ya perdido” (Elizondo, 2000b, p. 24) Pero en *El hipogeo secreto* ese pasado que invocan los nombres está perdido. Sencillamente se aluden de una manera misteriosa unos a otros: el Imaginado con el Pantokrator; Mía, Zoé y la Perra; X. y el Otro; y, al final, sospechamos la naturaleza común de todos ellos: la invención.

Pero por ahora tratemos de observar a los personajes bajo la lupa de las funciones tradicionales. Como vimos, no hay manera de establecer la caracterización de los nombres como un agente de individualización en cada personaje. Sin embargo, en el caso de su función dramática es más claro el panorama. En este caso los nombres propios nos dicen algo de lo que los personajes *hacen*: se dice que H. es geómetra; E., arquitecto; el Pseudo-T, descifrador, etc. En los demás casos su función dramática no está en su nombre, pero es clara: el Otro cuenta la historia; la Perra, sueña, provoca; X., inventa novelas; cualquiera de los Salvador Elizondo (Escritor I y II, Imaginado), escriben. En cada caso, sus acciones quedan bien determinadas.

La función fática de los personajes está más relacionada con el aspecto del discurso de la obra que de su historia. La palabra es casi propiedad única del Otro y del Escritor II, sin embargo, los reflejos de estos personajes en otros hacen que en gran parte de la novela ni siquiera se pueda estar seguro de quién es quien tiene la palabra. Los diálogos no son abundantes y, aunque casi siempre se especifica quién habla, esto nunca es perfectamente claro; en varias ocasiones se tiene la impresión “como si otro estuviera hablando por su boca” (*EHS*, p. 100).

En cuanto a la función actancial de los personajes, ésta tampoco es clara. El modelo de actantes que Greimas desarrolló a partir de la obra de Propp, en su *Semántica estructural* comprende seis funciones, a saber: sujeto, objeto, ayudantes, oponentes, destinador y destinatario. Pero en *El hipogeo secreto* parece no haber forma de aplicar dichas funciones pues, para empezar, los personajes mismos se asumen como entes de ficción y de existencia dudosa. En todo caso, en el nivel D habría varias maneras de fijar estas funciones sin que en ningún caso resulte totalmente satisfactorio el resultado. Así, en el trayecto al reducto

hay un sujeto (la Perra) que busca un objeto (el Imaginado), tiene ayudantes (el Otro, X.) y oponentes (H., el Pseudo-T y el Sabelotodo); hay un destinador (la misma Perra) y un destinatario (el Urkreis), pues el conocimiento de los designios del Imaginado significa conocer la naturaleza del mundo y su destino (incluso la misma Perra podría encarnar las seis funciones). Con todo, es posible observar que los personajes de nuestra obra no se ajustan satisfactoriamente al modelo actancial que puede ser sólo una referencia para otros objetivos del estudio, o bien, un punto de partida para un análisis ulterior.

Quizá podríamos estar más cerca de entender la naturaleza de los personajes de la obra si los concebimos como en numerosas ocasiones se conciben ellos mismos dentro de la obra: como palabras. Palabras dichas casi accidentalmente por alguien más que, a su vez, no tiene otra realidad que las palabras mismas. Esta concepción está presente en buena parte de la obra de Elizondo:

Me confieso culpable de platonismo y de berkeleyismo y dudo mucho de que a estas alturas pueda obtener la remisión pues además desde hace ya bastante tiempo incurro en la inquietante manía de mallarmeísmo y concibo el mundo como un libro que yo estoy o debería estar escribiendo (Elizondo, 2001b, pp. 134-135).

Después, en nuestra novela: “Este individuo vive presa de una fantasía morbosa consistente en concebirse a sí mismo y al mundo como un hecho narrado” (Elizondo, *EHS* p. 57); “no digas nada... Quizá ni siquiera existes... Eres tan sólo una palabra dicha a la sombra de un árbol” (p. 108).

Así, al igual que con las palabras, los personajes poseen esa peculiaridad de reflejarse uno en el otro o, más aún, de *transformarse* uno en el otro. Personajes que al momento de realizar su misión están tomando la forma de otro: el Escritor I, un Salvador Elizondo quien al inventar a un personaje que lo escribe a él (Escritor II) se transforma en ese personaje inventado, creando la paradoja de un espejo frente a otro. Estas transformaciones también están sugeridas en la obra misma:

Los libros importantes requieren de un ámbito umbralicio; un ámbito en el cual los personajes y las cosas estén siempre, como en la vida, a punto de dejar de ser lo que

están siendo, a punto siempre de cambiar de nombre. El héroe se llama Ulises, pero en el momento en que traspone el umbral de las playas, se llama Odiseo. Es otro. El amante de Circe no es ya el esposo de Penélope. Está marcado por esa tradición espiritual que es un periplo, de tal modo que, aun si Penélope lo ignora, hace que el matador del Cíclope no sea el engendrador de Telémaco, lo que plantea la posibilidad de formular una conjetura interesante: la de que sólo Ulises y Teresias pueden ser concebidos como si fueran una misma persona y de que todos los hombres, al convertirse en personajes de un relato sean, esencialmente, no ellos mismos, sino ellos otros (pp. 53-54).

Elizondo pone como muestra un caso de la mitología griega, pero su conjetura es aplicable a otras mitologías y literaturas. El héroe o el dios, una vez consumando su hazaña suele cambiar de nombre. Y, aunque los personajes de *El hipogeo secreto* no son héroes o dioses, sí están concebidos con este atributo de metamorfosis y en cada momento pueden ser ellos mismos u otros, dentro de su naturaleza de lenguaje, de palabras.

Una vez analizados por separado los distintos elementos que conforman el nivel de la historia tenemos una base suficiente para comenzar a relacionar cada uno de estos aspectos en un nivel de lectura más profundo que, al fin, complete la etapa del análisis que en nuestro modelo hermenéutico no es sino la primera condición para la interpretación de la obra y la participación de dicha interpretación en un diálogo abierto a las distintas lecturas que el tiempo arrojará con su paso.

CAPÍTULO III. EL NIVEL DEL DISCURSO

*Para mí la literatura es casi todo,
y la novela en sí misma, también.
Apenas, por una especie de miopía del gusto,
percibo las diferencias entre prosa y poesía.*

Salvador Elizondo, "Tiempo y literatura mexicanos"

Tal como se expuso en el capítulo I de este trabajo, el nivel del discurso se divide en dos dimensiones diferentes: la estructura temporal profunda (DI') y las instancias narrativas (DII'). La primera conforma el armazón primordial de la estructura narrativa con sus distintos modos de manipulación temporal, duración y frecuencia. En la segunda dimensión coexisten los diferentes modos de la enunciación y la narración relacionados con la voz y visión de quien narra la historia. Una vez más, cabe aclarar que dichas categorías no son absolutas; distinguir las supone generar una lectura profunda y, por tanto, una comprensión más completa de la obra.

En primer lugar, procederemos a mostrar parte de la estructura temporal profunda, el Discurso I', que en el capítulo anterior hemos identificado también con el nombre *tiempo textual* (TT') que se refiere a la posición de un segmento "p" en una secuencia "P". Este criterio no es considerado frecuentemente en el análisis del discurso de una obra narrativa, sin embargo, De Toro, en *Los laberintos del tiempo*, lo resalta como una parte fundamental del mismo dado que, en la búsqueda de significado en la obra, el orden en el que el lector se encuentra con cada uno de los segmentos accionales determina en buena medida la recepción del texto y ese orden pertenece a una organización preconcebida desde la enunciación de la obra y aporta vital información acerca de *cómo* está narrada la obra.

Sería posible afirmar que en el modelo arquetípico de la novela decimonónica prevalece la linealidad de la narración; en otras palabras, cada segmento de una secuencia

dada suele encontrarse en el eje básico de la causalidad, sin embargo vale la pena recordar que la analepsis, la prolepsis y la elipsis (por mencionar algunos procedimientos de manipulación temporal) han sido recursos indispensables del discurso temporal que nos remonta al mismo Homero. Pero al llegar al siglo XX, la manipulación temporal en el nivel del discurso adquiere rasgos radicales; *Pedro Páramo*, *La casa verde*, *Morirás lejos* o *José Trigo* serían buenos ejemplos en la literatura de nuestra lengua.

El caso de *El hipogeo secreto* es especial. La textura de los hilos narrativos en el nivel del discurso cobra tal complejidad que verdaderamente resulta una labor casi imposible desenmarañarlos. Ya cuando hablábamos del nivel de la historia decíamos que la organización temporal de la obra tiene una forma más bien de *collage*, aunque esto no suponga un criterio azaroso, como dice Sotomayor: “Elizondo sólo simula el caos, no opta por él” (1980 p. 513). Ella misma distingue una forma de palíndromo en la estructura de la novela en la que comenzar por el principio o por el final, para fines de significación, sería indiferente. Diferimos de esta opinión, ya veremos por qué. No obstante, es cierto que este caos simulado responde a una finalidad bien definida en el texto y, aunque ardua labor, es posible encontrar un sentido cuando hemos unido todas las piezas, o al menos las que el autor ofreció.

¿En qué consistirá, pues, el análisis del DI? Una parte se refiere a los métodos de manipulación temporal que hemos ya citado cuando hablábamos del tiempo de la acción. En *El hipogeo secreto* la descripción detallada de estos procesos es sumamente complicada dado que en un mismo párrafo puede haber dos o más brincos discursivos. Así que procederemos a extraer algunos fragmentos representativos que nos sirvan para mostrar algunas de las técnicas usadas. También presentaremos un esquema general de la organización de los capítulos que, a grandes rasgos, simule dicha estructura temporal profunda que estamos buscando.

Otro de los criterios de análisis del DI es la *duración*. Siguiendo a De Toro: “El análisis de la duración tiene como objetivo el investigar la relación TA’ y el *volumen textual* (VT’), es decir, qué cantidad de páginas se emplean para un determinado TA’”

(1992, p. 46). Él mismo aclara que al VT' "no le adjudicamos ningún valor semántico *a priori*, sino que sirve de base empírica para la comparación de la duración temporal entre dos o más segmentos" (p. 46). La duración en nuestra obra es sumamente variable de secuencia a secuencia y, de alguna manera, su distinción aporta algo en la búsqueda de significado.

Un último criterio sería la *frecuencia*, que son "reiteraciones en particular al nivel del DII' y al NH' y solamente en forma secundaria del DI' ya que son fenómenos cuantificantes (no organizadores) del texto" (p. 49). En otras palabras, la frecuencia es la repetición de ciertas frases, periodos o episodios, lo cual sucede al nivel del discurso de las instancias narradoras o al nivel de la historia. Desde este momento podemos darnos cuenta de que la frecuencia sí tiene importancia en *El hipogeo secreto* dado que su presencia es significativa; baste mencionar las distintas variaciones del momento en que X. muestra la efímera en el ámbar al Otro, que si bien no son repeticiones exactas, sí tienden a resaltar la importancia del segmento.

Ahora bien, el estudio del discurso de las instancias narradoras (DII'), en el caso de *El hipogeo secreto*, va íntimamente ligado al DI' dado que a cada cambio temporal le corresponde un cambio de instancia narrativa, invariablemente. Además, en el capítulo II ya hemos fijado una distinción de las distintas voces narrativas según los distintos niveles de realidad intratextual que hemos distinguido en la historia. Así que señalaremos y compararemos estas voces, pues es en este nivel del discurso en el que deben diferenciarse con claridad. Así pues, los ejemplos y la organización que propondremos para el estudio del DI' nos serán útiles para mostrar las instancias narradoras del DII'.

¿Cuáles son, pues, las instancias narradoras que distinguiremos en nuestro texto? Basándonos en el manual de Alicia Arredondo, son tres aspectos: "La voz (quién habla), la visión (quién ve y cómo ve el que habla) y los modos de escritura (estilos o formas de la voz narradora)" (1985, p. 34). La voz narradora es la más importante y suele coincidir con quien ve en el relato. Redondo, basada principalmente en las categorías de Genette, distingue varias modalidades de las que ya hemos hablado un poco, a saber: enunciador

implícito, enunciador explícito, narrador y personaje. Las cuatro categorías existen en nuestro texto con su correspondiente modo de visión de tal manera que han sido “personificadas” y esa es una de las razones por las que la novela muestra su propio proceso generativo.

Creemos que *El hipogeo secreto*, como una obra insólita dentro de su ámbito narrativo, parte en buena medida de la visión del nivel del discurso como punto generador y no del nivel de la historia. Es decir, la historia de esta novela, en sí, no presenta gran interés por sí misma. Son los principios de estructuración y su discurso los que convierten a esta segunda novela de Elizondo en un objeto literario de interés y en una obra abierta a múltiples interpretaciones y ricas conexiones internas.

3.1 La estructura temporal profunda (DI') y la *duración*

Para comenzar a mostrar cómo es esta estructura profunda del texto será útil realizar un esquema general que ilustre la distribución macroscópica de las secuencias y segmentos accionales en el tiempo del discurso DI'. Como se dijo arriba, de ninguna manera dicho esquema se apega totalmente a la disposición del tiempo cronológico en el tiempo del discurso pues frecuentemente en un mismo párrafo coexisten cambios radicales de nivel, sin embargo es posible ubicar la posición de algunos de los segmentos más amplios y representativos de la novela y de esta manera observar la mecánica básica de estructuración de la misma. Al mismo tiempo, dicho esquema hará evidente la parte de la *duración* dentro del mismo análisis del DI'.

Capítulo 1

Segmentos	Páginas	Observaciones
D9. El rito de la Flor de Fuego	9-12 ²¹	Como se dijo en el capítulo anterior, este segmento no es localizable en la cronología

²¹ La extensión en páginas de los segmentos es acaso el dato más impreciso en cuanto al estudio del DI' dada la compleja polifonía presente página a página en nuestra obra; indicarla simplemente dará cuenta a grandes rasgos de la *duración* de los segmentos en el discurso.

		principal. Incluso aparece como una especie de <i>opertura</i> o <i>rapsodia</i> en donde aparecen, muy brevemente, cada secuencia de la obra
D1. Protohistoria o mito de la Perra	12-17	
C1. Toma de la fotografía	17-18	Muy breve segmento perteneciente al nivel C.
D2. Inscripción del cuadrante solar	19-22	
D5. Trayecto en las ruinas	23-30	Es uno de los segmentos más difuminados en la obra
D6. Conversación bajo el árbol	30-35	El segmento comienza en este punto, aunque permanece presente durante toda la novela
Nivel C y B	35-39	Como ya se había dicho, el nivel C y B difícilmente forman algún segmento evidente, pero desde estos niveles se “narran” desde sí mismos.
C3. Noche del 13 de oct.	39-42	De hecho, el llamado segmento C2, correspondiente al instante del 13 de oct. a las 6:23 pm sólo aparece aludido, narrado o representado; nunca “sucede”.
C5. Llamada anónima	42-43	
Nivel C y B	43-46	Aquí comienzan a presentarse algunas de las “pistas” internas

Capítulo 2

Segmentos	Páginas	Observaciones
Nivel B	47-50	Aquí tienen lugar algunas de las primeras digresiones literarias que permiten distinguir esta enunciación

		explícita que hemos identificado como el nivel B.
C7. La escena de la escalinata	50-53	
Nivel C y B	53-56	En todo el capítulo impera la presencia del nivel C y B desde donde se introducen algunos episodios del C.
C8. El documento M-1273 (D6. Conversación bajo el árbol)	57	Es la primera mención al Documento M-1273, pero que en realidad, como muchos otros episodios, son narrados desde la conversación bajo el árbol.
C5. Llamadas anónimas	57	Los segmentos asociados al nivel C, como las Llamadas anónimas, el Documento M-1273 o la Carta anónima invariablemente son de mínima extensión.
C4. Carta anónima	60	
C6. Cuaderno Extraviado	60	
Nivel B	60-67	Fragmento de extensas digresiones referentes a la novela.
C3. Noche del 13 de oct.	67-73	
C4. Carta anónima	72	

Capítulo 3

Segmentos	Páginas	Observaciones
Nivel B y C	74-77	El capítulo comienza con un carácter similar al del capítulo anterior.

D3. La reunión del Urkreis	78-88	Se trata de uno de los segmentos más extensos y presentado con una aparente linealidad.
----------------------------	-------	---

Capítulo 4

Segmentos	Páginas	Observaciones
D3. La reunión del Urkreis	90-91	El capítulo parece comenzar con el segmento del anterior, aunque con ciertas variaciones.
D11. Fin de la Organización	91-93	Este es otro de los segmentos que parece quedar fuera de la cronología sugerida.
D6. Conversación bajo el árbol	94-97	
D5. Trayecto en las ruinas	97-101	
D4. Episodio de amor-sacrificio	101-104	En el texto no hay pistas suficientes para ubicar en qué punto de la cronología sucede este episodio.
D6. Conversación bajo el árbol	104-106	
C4. Carta anónima	106-107	
Nivel B	107-108	
D9. El rito de la Flor de Fuego	108-109	
Nivel B	109-111	
D9. El rito de la Flor de Fuego	111-116	
D6. Conversación bajo el árbol	116-120	
D5. Trayecto en las ruinas	120-122	

Nivel B	122-123	
D5. Trayecto en las ruinas	123-125	
D7. Representación en el tablado	126-136	A partir de este punto el relato se centra en este nivel D y continúa hasta el final de una forma casi completamente lineal.
D8. Trayecto al reducto	136-155	Al nivel de la historia son muchos los eventos que suceden en este segmento. Al nivel del discurso este es el episodio de mayor extensión y se distingue por su linealidad temporal.
Nivel B	155-158	Esta intrusión opera más bien como un retardo para el desenlace.
D8. Trayecto al reducto	158-162	
Nivel B	162-163	La interrupción aquí es relevante pues se introducen datos importantes para relacionar los distintos niveles.
D8. Trayecto al reducto (Llegada al reducto)	163-164	Desenlace de la novela.

Como podemos ver, aunque de manera muy sumaria, sí existe predominio de alguno de los niveles en cada capítulo y al final de cada uno se establece el nivel que imperará en el siguiente. Así, la mayor parte del capítulo I se refiere al nivel D, la historia del Urkreis y sus miembros; al final, se introduce la perspectiva del nivel B y C, con sus respectivas instancias narrativas, con lo que comenzará el capítulo II. En este segundo capítulo predomina la narración del nivel C y B desde el cual se despliega el nivel C. El capítulo tercero comienza en el mismo tono y sentido con el que concluye el anterior y el resto de él se vuelve al nivel D. Por último, el cuarto capítulo comienza en una variación de la secuencia del capítulo tres para continuar y concluir, prácticamente, en el mismo nivel D.

Esta organización supone la enunciación implícita de toda la obra y, de algún modo, la del ficticio nivel A, el del Imaginado, quien se supondría que fragua toda la novela.

Así mismo, hemos observado desde el capítulo anterior del presente trabajo que el llamado nivel D es el que posee de verdad una cronología en la que pudiéramos sugerir un desplazamiento temporal desde un punto A hasta un punto B (del “descubrimiento de la Perra” hasta su encuentro con el Imaginado). Del nivel C difícilmente podríamos decir lo mismo; apenas consiste en una serie aislada de eventos girando alrededor del llamado Escritor II y su compañera, Mía. El nivel B ocupa volumen textual sólo debido a las intromisiones de la voz de un enunciador explícito que hemos llamado Escritor I. Y, por último, el llamado nivel A, el del Imaginado, es básicamente inexistente y sólo justificable como explicación de la estructura total en la que un “personaje” es responsable de la escritura del resto del texto. Dado esto, podríamos decir que un posible eje fundamental del DI’ es, en realidad, el nivel D, el cual se alterna con estratégicos despliegues de dos niveles artificiales, el C y el B, que, como veremos, dará como resultado una serie de reflejos internos que hablan de la aventura de la creación literaria.

Ahora bien, la verdadera complejidad del tejido narrativo de *El hipogeo secreto* sucede en el nivel “microscópico”, dentro de cada párrafo y de párrafo a párrafo y, para ser honestos, ahí mismo radica la dificultad en la lectura nuestra obra. Veamos algunos pasajes para comentar cómo es que se despliega el DI’ en el texto:

X. me recuerda el encuentro que tendremos al anochecer. Se aleja unos pasos en silencio, pero de pronto se detiene y se vuelve hacia mí haciendo un gesto de despedida con la mano. (...) Es mediodía. X., a lo lejos, camina sin que su cuerpo proyecte una sombra en el polvo. El Otro se queda inmóvil a la sombra del árbol (*aquí nos encontramos en un fragmento del Nivel D narrado, como casi siempre, por el Otro, pero a partir de la oración anterior la narración sucede en tercera persona*). Su presencia junto a ese tronco gigantesco evoca sueños lejanos. Luego se pone a pasear lentamente alrededor del árbol. Pensativo. Imaginando secuelas, breves sobresaltos de vida legibles que componían la novela que otro había empezado a relatarle (*aquí comenzará a desplegarse el Nivel C pero narrado primero desde el D, pues parece ser*

*de nuevo el Otro quien habla, por tal razón se referirá a “nosotros” cuando habla de los hombres imaginando la escena del Nivel C); la mujer que está leyendo un libro rojo en el que nosotros estamos contenidos como imagen, la imagen total que comprende a dos hombres, descritos en el momento en que imaginan a una mujer que está leyendo un libro en el que nosotros somos el relato, también forma parte de otro libro, pero de un libro que en este preciso momento está siendo escrito (aquí la narración, casi imperceptiblemente, brinca de nivel; parece tratarse de la voz del Escritor I del Nivel B, de ahí el tiempo presente de la oración anterior y de las referencias extratextuales propias de la voz del enunciador explícito quien no precisamente continúa narrando) . Se preguntará el lector de este libro: ¿ese otro libro de qué se trata? 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 único principio válido de la composición. Conocía los estilos literarios nuestro autor (parece estar hablando de su personaje: el Escritor II). Por eso hasta llegar a hablar de proclividad *moderniste*, *prerrafaelista*; etcétera. (p. 36-37).*

Todo lo anterior ocurre en un mismo párrafo del primer capítulo y más adelante continúa de la siguiente manera:

¿Quiere decir esto –se pregunta el personaje– que yo te estoy soñando? Es como si el mundo se vaciara (*aquí se presenta una de las muchas sugerencias en el texto respecto a que son los personajes quienes sueñan-escriben a los autores-soñadores*). Persisten respiraciones cuyo ritmo y timbre recuerdan el modo en que la sonoridad emana del violoncello. Voz de contralto (*se refiere al episodio de las llamadas anónimas; una vez más parece imperar la voz del Escritor I hablando de su personaje, el Escritor II*). Luego se pone a escribir en el cuaderno rojo: “...que se llamara *El Hipogeo Secreto*. Rómpeme, decía la Perra; rómpeme que yo no soy más que una débil caña en tu puño...” (*aquí se estaría citando el libro que hemos ubicado como *El hipogeo secreto*, obra ficticia dentro del texto del mismo nombre; así mismo aparece un breve fragmento del segmento llamado *El rito de la Flor de Fuego* correspondiente al Nivel D*) Una búsqueda tenebrosa de soledades detrás de estas palabras. La mira dormir. (...)(*aquí*

aparece un paralelismo que citaremos más adelante: tanto Mía como la Perra se presentan dormidas ante el Escritor II –o I– y ante el Otro; de alguna manera una de las ficciones es “generada” en la otra) Tal era, claro está, el carácter con el que se produjeron los acontecimientos que tuvieron como resultado nuestra afiliación al Urkreis (*en esta última parte se vuelve súbitamente a la narración del Otro y, por tanto, al Nivel D*) (p. 38).

Veamos otro fragmento en el que el DI' sufre esos cambios imprevistos (pero no incoherentes) de nivel:

Una historia triste, pero que, en cierto modo, hace reír a la gente. Esto es posible inferirlo del hecho narrado en *El Hipogeo Secreto*, de que, al verla bajar por una escalinata derruida, el personaje dice: Bajas en la penumbra, por esa escalinata, como va descendiendo la ciudad desde las estribaciones de la cordillera hacia el mar o como bajan los cóndores por los desfiladeros abismales (*este episodio de la escalinata se encuentra más adelante en el DI' y se anticipa en este fragmento lo cual representa una variante de prolepsis no en la cronología sino al nivel del discurso*)... Y ella responde:

–Cuando me dices eso siento como que soy el personaje que algún escritor oscuro está inventado así... –vaciló un instante como si hubiera olvidado la palabra exacta que hubiera definido con precisión ese acto con el que él le otorgaba una existencia precaria dentro de las páginas del libro; la existencia precaria, pero indudable, de un hecho que se concreta mediante palabras... Sí –dijo– de pronto... una historia triste para hacer reír a alguien (*En este fragmento se le da voz al personaje de Mía del Nivel B y nos ayuda a identificar que el Escritor I, aunque aparente enunciador explícito de un libro ficticio, sigue siendo, al fin y al cabo, un personaje más, reflejado, soñado o escrito*) (p. 45-46).

En el fragmento anterior, más que saltos entre niveles, tenemos otro recurso recurrente en el texto: prolepsis o analepsis, no respecto a la posible cronología *dentro* de alguno de los niveles, sino respecto a la misma organización temporal del DI', lo cual surge para hacer explícitas ciertas funciones de la organización del discurso tales como la enunciación. Por

ejemplo, después del fragmento en el que un caballo blanco galopa por la playa encontramos:

–Estaba previsto ¿verdad?

–Sí; en la página 18, en la 48, en la 53 y en la 111²².

Estas palabras fueron dichas por alguien. No es de hecho inadmisibles que haya sido yo mismo quien pronunció esas palabras... (p. 125).

En este fragmento la narración es llevada por el Otro y una voz “interviene” el diálogo y ofrece al lector un dato preciso de páginas en donde, en efecto, se hace alusión al galope del caballo.

Citemos un pasaje más donde la estructuración microscópica del DI’ es evidentemente atemporal en un sentido convencional de la temporalidad narrativa:

Ella habrá de ser, en la novela, lo que una muerte alucinada convoca: el pensamiento secreto de un demiurgo. (*una vez más, partimos de la voz del Nivel B*) X. no discrepaba de ésta. (...) Cuando me hizo entrega de una pequeña novela que acababa de componer, no pude menos que pensar que se trataba de una ficha de algún expediente confidencial en poder de los niveles más altos de la Organización (*el texto se ha movido a la narración del Otro en el Nivel D*). Se intitulaba *El hombre proferido*. “M-1273: Salvador Elizondo. Edad treinta y tres años. Escritor. (...) Este individuo vive presa de una fantasía morbosa consistente en concebirse a sí mismo y al mundo como un hecho narrado.” (*La supuesta novela de X. es un brinco a otro nivel impreciso de la narración en donde se cita el nombre del personaje Salvador Elizondo, el cual coincide con el autor empírico de la obra; recurso, si bien no nuevo, sí con una función distinta en nuestro texto*)

Esta es una grabación –dice la voz por teléfono después de una pausa– Es altamente posible que en este momento estuvieras escuchando el *Adagio*. (...) Crees que basta escribir en ese cuaderno una sucesión de palabras para... Pero es más tarde de lo que tú

²² Se cotejaron las ediciones de Editorial Vuelta y de Alfaguara para comprobar que en cada caso se adapta la paginación para corresponder con los pasajes citados.

crees (*este fragmento corresponde a una de las llamadas anónimas mencionadas en el nivel C*) (p. 56-57).

Así pues, es distinto intentar organizar de manera general la distribución de las distintas secuencias y segmentos en el nivel del discurso (lo que nos dio como resultado el esquema presentado) que organizar los distintos segmentos página a página, lo cual sería una labor agotadora, pero sobre todo infructuosa. Consideramos que, en la búsqueda de significado, basta con mostrar la mecánica general de esta parte del discurso para arrojar datos sobre la estructuración útiles para la descripción general de la obra y como ejemplos de lo que representa la lectura particular de quien elabora este estudio.

Por último, hablaremos brevemente de la *frecuencia* en el texto, es decir, reiteraciones de frases, episodios o secuencias a lo largo de la obra. Existen diversos episodios que se repiten iguales o con variantes a lo largo de la novela. Esto no debe sorprendernos en lo absoluto con lo dicho hasta ahora del manejo de tiempo tanto de la historia como del discurso. En esta estructura caleidoscópica, analepsis y prolepsis de todos tipos se presentan en cada secuencia y segmento repitiendo algún pasaje que contiene algún símbolo o relación interna. Citemos algunos ejemplos.

Uno de los más evidentes es, sin duda, la conversación bajo el árbol que, desde las primeras páginas, será aludida a todo lo largo de la obra, en ocasiones como un hecho lejano, como un evento futuro o pasado, también como una escena teatral; en todo caso, parece estar aconteciendo (como muchas otras cosas) en todo momento. Su aparición en diversos puntos del DI⁷ parece concederle ese efecto de eterno presente; algo que se recuerda, se atiende y se espera; similar a la concepción agustiniana del tiempo²³. Del mismo carácter resulta la recurrente mención de eventos que se esperaban desde hace “cincuenta mil años” (o páginas) o bien que sucederán al paso de dicha cifra tiempo.

También, como ya hemos señalado, el galope del caballo blanco es mencionado en distintos lugares del texto, aunque sólo “acontece” hasta la página 125. En este caso y en

²³ Aquí seguimos el análisis que Paul Ricoeur hace del fragmento de las *Confesiones* en *Tiempo y narración* (pp. 41-79)

algunos otros (como cuando X. muestra la efímera en el ámbar al Otro) de lo que se trata es de establecer una imagen simbólica que, como veremos, ayude a extrapolar los posibles significados del texto entre los diferentes niveles.

Muchos otros pequeños fragmentos son repetidos o reiterados por toda la obra sin que éstos tengan alguna importancia en el DI' pues no generan algún cambio estructural en la lectura; más bien operan como un efecto de un eco que va y viene por las páginas.

3.2 Las instancias narrativas (DII')

Como se dijo atrás, las instancias narrativas están íntimamente ligadas con la concepción de toda la obra. Si aceptamos momentáneamente que todo el texto es una enorme digresión acerca del proceso creativo de una novela, entonces dicho proceso se muestra parcialmente y discutimos, junto con el autor, la estructura de la misma.

Existe una multiplicidad de voces que, como murmullos, nos hablan por aquí y por allá a todo lo largo de la obra; algunas parecen auténticas, otras impostadas o usurpadas; unas más, ajenas a toda la historia. En numerosas ocasiones, no sabemos, en absoluto, quién habla. De igual manera, la visión de cada voz es cambiante o imprecisa; a veces parecen observar al lector mismo, o bien, estar a su lado.

John Brushwood en su comentario de *El hipogeo* cita una observación interesante respecto a las diversas funciones de la narración en la novela:

Refiriéndose a *El hipogeo secreto*, Steven M. Bell ha identificado dos planos de realización: “el anecdótico-onírico de los personajes y su búsqueda, y el de la narración de esa búsqueda”. El crítico aclara que los dos niveles: “convergen al terminar la obra, puesto que los enigmas que los personajes buscan resolver (y que sólo resuelven después de que concluye la novela) se resuelven y se expresan en el otro plano mediante la narración de esa búsqueda” (Brushwood, 1984: 90).

A decir verdad, uno de los principales problemas que plantea la obra es: ¿quién narra a quién? Todas las posibilidades parecen válidas. El mismo nombre del autor₁ (el autor empírico) se encuentra duplicado y caracterizado. La obra sugiere el juego de que el supuesto autor no es sino un personaje creado por uno de sus mismos personajes o por una instancia lejana e inasible.

La actividad narrativa supone la existencia de algo o alguien que puede ver y explicar una serie de actos, físicos o mentales, marcados por la temporalidad y que, por tal, puede dar cuenta de un movimiento o un desplazamiento. En este sentido es irrelevante que dicho movimiento o desplazamiento sea “verdadero” o “falso”, “anterior” o “posterior”; basta con dejarlo consignado.

Entonces, ¿quién o quiénes narran, pues, *El hipogeo secreto*? En algunos casos se puede constatar parcialmente quién o cuál instancia narrativa está tomando la voz del relato; en otros casos, sólo podemos suponer. Para responder a ésta y otras preguntas acerca del DII’ debemos partir de nuestra hipótesis de que existen (al menos) cuatro niveles narrativos con sus respectivos personajes y que en cada nivel existe al menos una instancia narrativa con su respectiva visión, tomando en cuenta el criterio de voces que hemos establecido respecto al narrador, el narrador-personaje, el enunciador explícito y el enunciador implícito.

Para empezar consideremos un criterio que Alicia Redondo señala respecto a la función narradora:

Así pues, las voces de un relato pueden pertenecer a dos niveles discursivos: el de fuera de la historia contada, al que pertenecen enunciador y narrador, y el de dentro de la historia contada, al que pertenece el personaje. La voz del enunciador es la que está más cerca de la enunciación; la del narrador, la más usada, es la que se responsabiliza de la mayor parte del relato, y la del personaje, es la que forma parte de la trama (1985, p. 34).

Ahora bien, según nuestro análisis la narración y la enunciación en *El hipogeo secreto* es “personificada”, o sea, son generadas por personajes dentro del mismo texto, aunque, en

algunos casos, *son* la narración y la enunciación verdadera de la obra. Veamos el siguiente cuadro para dejar más clara la idea:

Personajes	Función narrativa ficticia	Función narrativa “real”
El Imaginado (Pantokrator)	Personaje-enunciador implícito	Enunciación implícita
Salvador Elizondo (Escritor I)	Personaje-narrador-enunciador explícito	Narración-enunciación explícita
Salvador Elizondo’ (Escritor II)	Narrador	Personaje-narrador
El Otro/X. ²⁴	Personajes-narradores	Personajes-narradores

Para demostrar esta hipótesis veamos algunos ejemplos en los que podamos distinguir estas instancias narrativas. Comencemos por el personaje-narrador el Otro, quien es responsable de gran parte del texto:

El amanecer se desgasta en una caminata silenciosa bajo la lluvia hasta que llegamos a un viejo pórtico derruido en donde nos guarecemos. Yo no sé si X. ha sido testigo de esa revelación que yo he tenido, pero me muestra despreocupadamente un trozo de ámbar en cuyo centro es posible ver, con toda claridad, la congelación del vuelo de una efímera (p. 17).

Este fragmento corresponde al segmento D1 y es una de las primeras menciones al personaje X. El Otro, que hasta más adelante se le identificará con este nombre, abre la narración en la obra (segmento D9, El rito de la Flor de Fuego) y continúa narrando su encuentro con la Perra, su “revelación” y su encuentro con X.; más adelante narrará su llegada al cuadrante solar y la conversación con el Pseudo-T y buena parte del resto de la historia del Urkreis. Aunque la función narradora de este personaje parece bastante clara dentro de este Nivel D, lo cierto es que no es tan absoluta como parece. Su voz es muchas

²⁴ Creemos, como veremos más adelante, que el Otro y X. en realidad representan el desdoblamiento de un mismo personaje.

veces confundible con la del “narrador” de este nivel, el Escritor II. Una prueba de esto es que los tiempos verbales de esta narración no son estables, pasan del pretérito del indicativo al presente indicativo, y ambos eventualmente al pretérito del subjuntivo (el cual prevalece al inicio de la novela). Veamos el siguiente fragmento:

–Seríamos como una novela –siguió diciendo– una novela barata y sin importancia; una de esas que se leen, no sin malicia, en ciertas casas burguesas cuyos habitantes no carecen de algún refinamiento atávico, esas casas en que a todas horas parece el atardecer y hay bellos fruteros, ya me entiendes, ¿verdad?

Parece que conozco de memoria sus ensueños. Siempre son centrífugos y expansivos. Es necesario que ahora aparezca la Perra, me digo mentalmente (p. 33).

Este pasaje es revelador por varias razones. Para empezar se observa ese cambio de tiempo verbal en la voz narradora en el “siguió diciendo” frente al “Parece que conozco”. Por otro lado, X. (la voz del diálogo) en este momento está comenzando ya a describir la escena de la casa de Florencia, la del instante del 13 de octubre, lo cual sugiere (como ya veremos) que es X. quien narra aquel nivel (el C). En seguida, cuando aparece el cambio verbal, podemos suponer que el Otro continúa con la narración; no obstante, también se podría afirmar que esa voz corresponde a un narrador “externo” a este nivel, es decir, el Escritor II, quien estaría relatando y escribiendo esta historia del Urkreis (pero al mismo tiempo sintiéndose parte de ella), lo cual explicaría el contraste de los tiempos verbales, de tal manera que cuando aparece el tiempo pretérito sería el Otro quien narra, y cuando la narración pasa a tiempo presente, el Escritor I llevaría la voz. Esta sería, acaso, una posible explicación al siguiente pasaje correspondiente al segmento D3, la Reunión del Urkreis:

Otro dice:

–Nosotros estamos en posesión de respuestas para las que los demás hombres todavía no han concebido la pregunta [...] hacia esos universos como los que tú describes –se dirige a mí– en las páginas de tu cuaderno rojo (p. 81).

Así, este personaje-escritor, estaría personificándose como el Otro (y como X.) dentro de su propia ficción en una extraña mezcla de referentes. En todo caso, en el siguiente capítulo se analizarán ésta y otras posibilidades referentes a los numerosos reflejos internos del texto; mientras tratemos de ubicar las otras voces narrativas.

Una de las voces más esquivas de nuestro modelo propuesto es precisamente la del Escritor II, quien, como decíamos, es el personaje que podría estar escribiendo y narrando *El hipogeo secreto*, principalmente la historia del Urkreis. En algunos fragmentos su voz es innegable, como al principio de la obra: “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.” (p. 9). Aquí, en el rito de la Flor de Fuego, el Otro da instrucciones rituales a la Perra, pero la voz entre guiones (“dice”) necesariamente pertenece a una voz externa a la historia, la voz de un narrador. Como acabamos de ver, esta voz narradora que interviene sobre todo en tiempo verbal presente parece mezclarse en ocasiones con la voz de los personajes-narradores X. y el Otro; pero, así mismo, parece ser quien narra su propia historia, la de ese ente ficticio quien se dice ser un escritor: la “historia” del nivel C. Así, en el siguiente pasaje, cuenta un corto suceso de su propia historia en tercera persona: “En mitad de la noche el insomnio. Él escribe con dificultad esos fragmentos que presuponen una totalidad que está situada más allá de toda posibilidad de ser concretada.” (p. 68). Así mismo sería quien posee ciertos datos y notas sobre su propio libro: “El hecho es que entre los cuadernos de notas de Salvador Elizondo, se encuentran caóticamente dispersas innumerables observaciones, ideas, posibilidades relativas a la composición de *El Hipogeo Secreto*”. (p. 76)

Resulta de dificultad notable separar con claridad la voz narradora del Nivel C y la voz enunciativa del B. Partamos, para empezar, del criterio teórico respecto a este término de enunciación, el cual es básico en la lectura del presente trabajo. Benveniste en su artículo “El aparato formal de la enunciación”, incluido en *Problemas de lingüística general II*, nos dice lo siguiente:

En tanto que realización individual, la enunciación puede definirse, en relación con la lengua, como un proceso de “apropiación”. El locutor se apropia del aspecto formal de

la lengua y enuncia su posición de locutor mediante indicios específicos, por una parte, y por medio de procesos accesorios, por otra.

Pero inmediatamente, cuando se declara locutor y asume la lengua, implanta al “otro” delante de él, cualquiera que sea el grado de presencia que se atribuya a ese otro. Toda enunciación, implícita o explícita, es una alocución, postula un alocutario [...] El acto individual de apropiación de la lengua introduce al que habla en su habla. He aquí un dato constitutivo de la enunciación. La presencia del locutor en su enunciación hace que cada instancia de discurso constituya un centro de referencia interna (1977, p. 84).

Esta concepción, aunque con diferencia en ciertos términos, nos lleva a las categorías de Genette en el texto narrativo y, a su vez, son de las que parte Alicia Redondo para sugerir el método de análisis de las instancias narrativas. Empecemos por recordar cuáles son las condiciones que ella exige para el enunciador explícito, quien representaría nuestro nivel B: “a) diferenciarse del narrador, b) usar el yo, y c) hacer una referencia clara al tiempo de la escritura, al *ahora* de la enunciación.” (1985, p. 36). El ejemplo que Redondo usa para citar esta función es el célebre inicio de *El Quijote*, en que el “no quiero acordarme” daría señal de esta voz. De esta manera, en *El hipogeo secreto* esta voz enunciativa la encontraríamos por todo el texto. Ya hemos citado algunos ejemplos; veamos algún otro:

Mi personaje escribe una historia y vive una vida. Está en un umbral en el que la realidad, su realidad y la fantasía de la que yo lo estoy invistiendo se confunden tal vez. Pero los críticos literarios rechazan, y hacen bien en aras de su posibilidad de ser seres cuya vocación es esencialmente la de rechazar, el empleo que algunos escritores hacen de expresiones como quizás, tal vez, posiblemente, improbablemente; pero la abolición de tales términos sólo correspondería a la instauración de una univocidad, de un sentido absoluto de las palabras que sería no sólo el fin y la abolición de la razón de ser de la crítica misma, sino de la literatura también (p. 54).

Como vemos, aquí parecen cumplirse las condiciones de Redondo para la enunciación explícita. No obstante, en nuestra novela esta enunciación es formulada, en realidad, por un personaje más. Si estamos de acuerdo con esto, debemos decir que en *El hipogeo secreto* no existe verdaderamente enunciación explícita; ésta es asumida por un personaje.

Ahora bien, la enunciación *implícita* de una obra suele asociarse bastante con el autor empírico de la misma, pues en ella quedan los rastros de su estructuración y planeación. Veamos qué nos dice Alicia Redondo respecto a las funciones de esta instancia:

“1) Es el responsable del paratexto [...] y de la organización del texto en capítulos o en cualquier otra forma organizativa; 2) De él dependen los rasgos de estilo y los distintos usos lingüísticos; 3) Es el que elige el título de la obra y decide los nombres propios de los personajes; 4) En algunas ocasiones también puede aparecer detrás de los personajes usurpando su voz [...]; 5) Y, finalmente, da normas o expresa máximas de conducta de carácter general fuera del tiempo de la historia contada” (1985, p. 36).

Esta última característica encajaría bastante bien con parte del último fragmento citado en donde se opina incluso acerca de la actividad de la crítica literaria. Por consiguiente, esta instancia estaría usurpando la voz de uno de sus personajes para expresar una opinión ligeramente externa al argumento principal de la novela.

Así mismo, si nos basamos en las características indicadas por Redondo respecto a la enunciación implícita, debemos aceptar que ésta *necesariamente* existe en nuestra obra (como en cualquier otra novela) y es una máscara usada por el autor real, Salvador Elizondo, para transmitir el relato. Lo curioso en nuestra obra es que muchos pasajes parecen sugerir que esta función enunciativa es llevada a cabo por un personaje lejano e impreciso al que llaman el Imaginado o el Pantokrator, increpando, de alguna forma, al enunciativo implícito “real” de la obra definitiva, es decir, el libro en nuestras manos: “Seguramente ése, a quien hasta ahora nadie acierta a dar otro nombre que el de el Imaginado, sonrío para sí cuando me concibe consciente de ese juego mediante el que él, que sólo es una abstracción, me va dando vida con su escritura”. (p. 62)

Además de las distintas voces narradoras predominantes y los rastros de enunciación, podemos observar algunas otras voces esporádicas e imprecisas a lo largo del texto como pequeños murmullos dentro de toda la polifonía narrativa. A veces simplemente es difícil asegurar si alguna de esas voces pertenece a alguno de los principales narradores de la obra: “...acudíamos a las grandes escalinatas fractas, invadidas de hierba, o a los santuarios

derruidos, a verte soñar tus sueños. *Está claro ¿verdad? que todas estas cosas son mentira.* ¿Quién hubiera podido dar testimonio definitivo acerca de tu condición oracular...?” (p. 13). Aquí la frase en cursivas contrasta en tiempo verbal y en contexto con todo el discurso que viene dándose ayudando, de alguna forma, a volver más irreal este episodio correspondiente al segmento D1, Protohistoria o mito de la Perra.

En el segundo capítulo encontramos otra de estas voces ajenas, esta vez en forma de diálogos, que bien podrían pertenecer a la voz de Mía, quien acaso escucha el relato del Escritor II: “...en la historia del espíritu en el que la palabra no era sino la verbalización del gesto que es su origen, la figuración velada de un universo de causalidad pura... -¿Dijiste causalidad o casualidad...?” (p. 50); y más adelante: “Otra conjetura verosímil: que esas cuartillas manchadas de vino hayan sido encontradas casualmente (-¿dijo usted *causalmente?*)” (p. 51). Sin embargo no hay bases suficientes para afirmar que fuera la voz de Mía, aunque esto apuntaría a una de las posibles concepciones de la obra como un diálogo entre dos personas, como veremos en el siguiente capítulo.

Otra de estas voces fantasma aparece casi al final de la novela, cuando se juega con otra de las posibles concepciones de la obra como una representación teatral que en algún momento parece detenerse:

El público que tan galantemente ha acudido al conjuro de la danza de la Flor de Perra, bailarina hipnotista, se impacientará y los espectadores comenzarán a reclamar el importe de sus entradas y a pesar de que usted es un empresario escrupuloso es usted también un empresario imprevisor por haber derrochado todas las posibilidades de darle a ese populacho de mierda, enardecido de impaciencia que comienza a gritar: ¿¡Qué pasa!?! ¡Salgan, hijos de puta! ¡Que comience la función! ¡Que salga la Perra de Fuego! ¡Que salga la sacerdotisa sonámbula!”, la satisfacción que reclama no estando en posesión del desciframiento de la inscripción que aparecía en una fotografía de la Perra (p. 155).

Como vemos, este episodio, aunque relacionado, sería aventurado asegurar que surge de alguna de las instancias narradoras principales a lo largo del texto. Se trata, quizá, de una de

muchas voces que rebotan al interior de los niveles internos de la novela. La voz que “habla” en la carta y las llamadas anónimas del nivel C serían otros más de estos murmullos imprecisos del texto.

En cuanto a los modos de escritura en *El hipogeo secreto* podemos decir, como se ha venido constatado, que hay un poco de todo: narración y descripción de eventos y escenas; modo directo, diálogos y monólogos (modo predominante, por ejemplo, en el capítulo tres); modo indirecto, en casi toda la obra; y, por último, la existencia del modo indirecto libre sería difícil de asegurar debido a la pluralidad de voces narrativas y de los cambios súbitos de nivel, aunque bien cada uno de los rastros de la enunciación implícita y explícita podrían ser considerados como esa voz característica del estilo indirecto libre introducido por Flaubert. En todo caso, este problema parece mínimo en comparación con las dificultades que nuestra obra nos ofrece en esta importante parte del discurso que son las instancias narrativas.

Hasta aquí hemos realizado una descripción sumaria²⁵ del discurso de *El hipogeo secreto*, tanto de su estructura temporal profunda DI' y de sus instancias narrativas DII' partiendo de la lectura particular que este estudio ofrece, la cual, como se habló en el primer capítulo, simplemente sería una de muchas lecturas posibles y, pese a no ser extensivo el análisis de la historia y el discurso de la novela, nos parece que será suficiente para comenzar a atar algunos cabos y ofrecer algunas de las posibles explicaciones del texto basada en el modelo propuesto de distintos niveles intratextuales y la multiplicidad de voces narrativas, así como de la “personalización” de la enunciación.

²⁵ Cabe hacer notar que ha quedado fuera de este análisis el uso particular del lenguaje que en algunos puntos se acerca a la poesía.

CAPÍTULO IV. LAS RELACIONES INTERNAS: REFLEJOS Y SÍMBOLOS

*...quienes lograran penetrar verían reflejado
en un espejo especial no su rostro sino su destino.*

Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*

Una vez que hemos realizado un análisis mínimo de los principales constituyentes de la narración, es decir, la historia (NH) con sus acciones, tiempo, espacio y personajes; y el discurso con su estructura temporal (DI') y sus instancias narrativas (DII'), seremos capaces de asociar los datos obtenidos para sugerir algunas lecturas y soluciones de *El hipogeo secreto*. Algunas posibilidades han sido ya sugeridas a lo largo del presente trabajo y algunas otras pueden ser caminos viables. Nos limitaremos a describir sólo algunas de estas posibles soluciones.

En este punto podemos comenzar a hablar introductoriamente respecto al problema de género de las obras que, como *El hipogeo secreto*, rompen las convenciones de la novela tradicional; nos referimos a la *metaficción*. El concepto mismo encierra la posibilidad de ir más allá de los alcances que la ficción literaria por sí misma encierra. Danny Anderson, en su artículo “Una aproximación a la metaficción: tres casos distintos en la novela mexicana contemporánea”, explica algunos de los rasgos distintivos en este tipo de novela:

se destacan tres elementos fundamentales en la metaficción: 1) mostrar una naturaleza autoconsciente, en cuanto al procedimiento de su creación o con respecto a su existencia como texto; 2) hacer un comentario crítico-literario sea implícito o explícito; y 3) provocar una participación del lector que se diferencia esencialmente de la de un lector frente a una ficción (1982, p. 130).

Más adelante, hablando precisamente de *El hipogeo secreto*, Anderson agrega: “*El hipogeo secreto* es un texto hermético porque hay un predominio enorme de referente interno. En el

caso de esta novela, este referente interno es el concepto de una novela que sólo se refiere a sí misma” (p. 133). En efecto, una de las características más importantes de esta obra es la forma como está encerrada sobre sí misma; dentro están casi todos los referentes, todas las pistas y la multiplicidad de interpretaciones. Esta cualidad de metaficción provoca que sea por demás infructuoso buscar referentes externos tanto en cuanto a la forma como en cuanto a los procedimientos narrativos.

No obstante, como hemos mencionado antes, existen dentro del texto algunas referencias tangenciales a otras obras, tanto literarias como pictóricas y arquitectónicas: Chardín, Borromini, Galli Bibiena, Condillac, *Les 500 millions de la Begum* de Verne, entre otras. Todo esto tiene fundamento en la conocida inclinación de Salvador Elizondo hacia la pintura, el cine, la fotografía y la escultura. Incluso encontramos algunos lejanos ecos de *Farabeuf*: “nuestro amor estaba descrito en los términos de una operación cruenta del cuerpo” (p. 91); o “Esa imagen proviene de la fotografía de una pasión, no del retrato de un magnicida singular” (p. 131). Precisamente *Farabeuf* es una novela en la que los elementos pictóricos cobran una importancia estructural. Así nos lo dice Patricia Reveles en su artículo “Para una lectura iconotextual de *Farabeuf* de Salvador Elizondo”:

Tal como ha podido observarse, la gran parte de los elementos visuales a los que hace referencia el mexicano sirve de fundamento para una explotación consciente de los mismos de su parte. En cierto modo, como si el mundo fuera un lugar cerrado, en que las cosas no pudieran cobrar sentido, cada uno de los elementos utilizados sustenta y da trasfondo de sentido a los acontecimientos cíclicos de la novela” (2008, p. 10) .

En *El hipogeo secreto*, estos elementos iconotextuales, pese a estar presentes, parecen no tener la misma función que en su predecesora; más bien sirven como símbolos, asociaciones o analogías. Así sería, por ejemplo, la aparición de la cinta de Möbius como una alusión a la estructura de la novela cuya trama “en todo momento está siendo iniciada y en ninguno tiene desenlace... todavía” (p. 99). Al final de todo, cada elemento es significativo, pero avasallado por la enorme autoreferencialidad de la novela. En otras palabras, incluso estas referencias externas se usan para señalar algún rasgo particular de la obra misma.

Ahora bien, como hemos visto, el mismo texto sugiere posibles soluciones e innumerables asociaciones internas entre la gran cantidad de elementos heterogéneos dispersos al interior del mismo. ¿Cuáles serían, pues, algunas de estas imágenes unificadoras de la novela? En términos generales ubicamos las siguientes: 1) La obra (y el mundo) como un ejercicio de la escritura o de un sueño, 2) como una conversación, 3) como un juego, 4) como representación teatral, 5) como acto erótico, 6) como infinitos universos autocontenidos y 7) el libro (o la obra) concebido como una ciudad.

Estas posibilidades no se excluyen mutuamente y, al contrario, coexisten amalgamadas dentro del texto mismo; una y otra vez son sugeridas, aunque nunca plenamente demostradas, acaso porque la obra no quiere ser totalmente resuelta. Así mismo, en cada una de estas soluciones, el uso de símbolos resulta de suma importancia para establecer en una sola imagen toda una concepción de la obra, aunque dichos símbolos puedan rotar de significado en distintas interpretaciones.

Dicho sea al respecto, en esta (y otras) obra(s) de Elizondo, el símbolo intenta recuperar su virtud significadora y la condensación de lo inasible. Se dice en el prólogo del *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier: “El símbolo es fundamento de todo cuanto es. Es la idea en su sentido originario, el arquetipo o forma primigenia que vincula el existir con el Ser” (p. 9). Así, la efímera en el ámbar es el acto de la escritura en sí, la palabra congelada en el tiempo y en el papel que en algún momento preciso transmitirá llevará su significado a algún lugar nuevo, quizá después de “cincuenta mil años”. También este símbolo es el recuerdo atrapado a la deriva en el tiempo, como una botella con un mensaje arrojada al mar.

Trataremos de comentar, pues, algunas de estas posibles asociaciones de elementos del texto tratando de localizarlas en diversos lugares de nuestra obra y tomando en cuenta distintos símbolos que intentan representar estas asociaciones.

4.1 La novela y el mundo como un ejercicio de la escritura o el sueño

Acaso debamos comenzar por reafirmar una de las dicotomías básicas de la novela: sueño/escritura. Los eventos acontecidos en *El hipogeo secreto* igualmente suceden “soñados” por la Perra que “escritos” por el Imaginado. Una y otra vez se afirma que la muerte de los personajes ocurre en el momento que la Perra despierta o que el Imaginado deja de escribir u olvida: “todos sabíamos ya que tú nos estabas soñando a nosotros y nadie [...] te hubiera despertado en mitad de la noche [...] por miedo a la muerte” (EHS, p. 13); “La existencia de ese libro es indudable. ¿Acaso estaríamos aquí, ahora; acaso seríamos quienes somos si ese libro no existiera o nunca hubiera sido escrito?” (p. 87). La Perra y el Imaginado son simultáneamente principio y fin del universo que representa el texto. Al respecto, Aurea Sotomayor coincide: “¿Y cuál es la diferencia entre lo que el Imaginado escribe y lo que sueña la Perra? Ninguna. Somos en ellos materia ficticia, pero nuestra verdadera rebeldía como lectores consiste en concebirlos como uno solo” (1982, p. 509). Precisamente, en este último punto, diferimos: la Perra y el Imaginado no se confunden; es su función generadora del relato y sus personajes la que coincide, mas ambos se encuentran en los extremos opuestos de los niveles intratextuales como si estuvieran en los puntos más lejanos de una cinta de Möbius. Al momento que la Perra llega al reducto del Imaginado el texto se cierra y vuelca, por vez final, sobre sí mismo. Al mismo tiempo, la dualidad del personaje femenino y el masculino responde a algunas de las cualidades básicas de todo mito de creación: el padre y la madre sin cuya unión no hay universo posible.

En la otra mano, soñar y escribir son ejercicios que no difieren en su misión creadora y, en la concepción de esta obra, somos indiferentemente el sueño o la escritura de alguien (que acaso son dos caras del mismo acto). En ese sentido podemos tomar a la anfisbena como símbolo de esta actividad creativa ambivalente. Así pues, tomaremos la escritura o el sueño como actos equivalentes (y a la vez complementarios) para su comentario.

En alguna parte de *El hipogeo secreto* se dice que este personaje, Salvador Elizondo, “vive presa de una fantasía morbosa consistente en concebirse a sí mismo y al mundo como un hecho narrado” (p. 57). Esta concepción no es nueva, desde la antigüedad se ha insistido

en la posibilidad de que nuestra realidad no fuera otra cosa que algo que alguien está narrando y consignado en un inefable volumen. Pero, ¿quién es este personaje misterioso que se ocupa de los vanos acontecimientos de un escritor y sus digresiones; de una organización secreta y perseguida? Aquí lo llaman simplemente el Imaginado. El problema planteado en nuestro texto trae consigo la consecuencia de que, desde el momento en que un hecho es narrado, éste se convierte en literatura (subjetividad) y la persona en personaje. La continuidad de este proceso es la creación de la novela.

Al respecto, Octavio Paz opina que:

La palabra es el hombre mismo. Estamos hechos de palabras. Ellas son nuestra única realidad o, al menos, el único testimonio de nuestra realidad. No hay pensamiento sin lenguaje, ni tampoco objeto de conocimiento: lo primero que hace el hombre frente a una realidad desconocida es nombrarla, bautizarla. Lo que ignoramos es lo innombrado (2012, p. 30).

De igual manera, Mauricio Beuchot cuando analiza la concepción del lenguaje en el pensamiento de Heidegger señala que “Nombrar es colocar cada cosa en su aparición en el mundo. Es poner al ente en su Ser, porque el ser de toda cosa habita en la palabra: el ser de cualquier cosa que es reside en la palabra.” (2011, p. 300)

Para profundizar un poco en esta concepción, resumamos brevemente el modelo sugerido en el presente trabajo de los niveles intratextuales: *El hipogeo secreto*, pensamos, se despliega en al menos cuatro niveles distintos asociados a las posibles instancias narrativas. Dos de estos niveles se encontrarían *dentro* de la historia, a saber, el llamado nivel D, el cual es conformado por la historia del Urkreis y sus miembros, principalmente la Perra, el Otro y X.; y el nivel C, que trata de algunas pocas escenas sucedidas aparentemente en la ciudad de Florencia y cuyos protagonistas son Salvador Elizondo (el Escritor II) y Mía’. Los otros dos niveles se encontrarían *fuera* de la historia de la novela y estarían conformados en primer lugar por el nivel B, en donde se encontraría un personaje también llamado Salvador Elizondo (el Escritor I), quien sería ubicable simplemente por las señas de deja en el texto como *enunciador explícito* y por las menciones que distintos

personajes hacen de él como el escritor que escribe la historia de otro escritor. En otras palabras existiría un solo personaje escritor, pero este aparece duplicado, funcionando ambivalentemente e incluso multiplicándose a sí mismo; su función y su existencia serían sólo justificables debido a la importancia que tiene el mismo proceso creativo dentro de la obra. Por último, tendríamos el nivel A, un nivel ficticio, en el que se alude prácticamente al autor empírico de la obra o más bien a su máscara representada por la *enunciación implícita* y es llamado aquí el Imaginado, aunque en algunas ocasiones podría relacionarse al lector de la obra. Estos dos últimos niveles, inéditos en su tratamiento, serían causa y consecuencia de este alto nivel de autorreferencialidad que citábamos como característica de las metaficciones. En el mismo texto encontramos, de alguna manera, esta misma teoría: “El libro está concebido en dos planos; uno el de la vida del escritor que escribe el libro y el otro el de la historia que está narrando. Mediante la incorporación de un mito estos dos planos acaban por confundirse al final.” (p. 61) En efecto, estos planos serían el del escritor (Nivel B y C) y el de la historia que cuenta (la historia del Urkreis).

Así, toda la obra trataría acerca de un solo personaje quien al ejercer la actividad creadora de la escritura comienza a multiplicarse y a fragmentarse conforme le da existencia a texturas narrativas más profundas. Primero, al apropiarse del lenguaje (inevitable referente externo) surge el primer duplicado: su máscara de *enunciador implícito* (Nivel A). Él se divide una vez más al crear a los primeros personajes, un hombre y una mujer (Escritor I y Mía), pero este hombre, un escritor, será sólo un instrumento a través del cual se otorgue el relato y sólo será perceptible debido al rastro de sus digresiones literarias, las cuales dejarán huella en el texto asumiendo la función de la *enunciación explícita*. Entonces es que comienza el verdadero relato, los personajes anteriores son duplicados en otros (Escritor II y Mía’) en un nivel donde *ya existe* cierta temporalidad inherente a la narratividad. En esta historia, un escritor cuenta sus peripecias alrededor de la creación de una novela, aunque él mismo se sabe personaje ficticio de una novela; de alguna manera, este personaje sería el verdadero narrador de toda la novela; a su vez, este personaje se supone que escribe la historia de una organización y sus miembros, los cuales son simplemente distintos aspectos de la personalidad del personaje original: el

Otro, reflejo (otredad, diría Octavio Paz) del Escritor II; su parte de escritor, X.; su aspecto de geómetra, H.; su cara de arquitecto, E.; etcétera. La Perra sería el reflejo de Mía. Todos con plena autoconsciencia de ser seres de papel.

Todo este juego de personajes conscientes de su propia naturaleza ficticia sugieren ésta, la más evidente de las posibles soluciones del texto: el acontecer del mundo con todo lo que está dentro de él como el ejercicio de la escritura de un ser lejano e impreciso que

después de todo, no es más que otra de esas palabras, una palabra que nada significa, un nombre que si bien puede designar a una persona concreta, definible certeramente mediante un epitafio, como tarde o temprano lo son todos los nombres, es alguien, también, cuya existencia es dudosa, totalmente dudable y que no sería demostrable más que por un gesto olvidado y recordado, un gesto que consta en forma de palabras y que alguien, otro situado más allá de toda esperanza de reconocimiento y de identidad, escribió aquí, en esta página de *El hipogeo secreto* (EHS, p. 55).

Por eso, en algunos momentos se sugiere que *El hipogeo secreto* lo contiene todo, incluso a sí mismo. De ahí la duplicación constante de los personajes: “*El hipogeo secreto*, que es un libro en el que el universo está contenido y que es la descripción de sí mismo; es decir: una mentira” (p. 121).

Se encuentra fuera de los alcances del presente trabajo discutir acerca de las implicaciones filosóficas de esta concepción del mundo. No obstante, aun cerrándonos sobre la obra misma, encontraríamos una y otra vez esta afirmación. Los personajes se saben ficticios, ¿no hacemos nosotros lo mismo cuando nos pensamos como parte de la inmensa creación de una divinidad?

Es interesante señalar, pese a todo, que Elizondo logró, de una manera mucho más económica, plasmar esta concepción, con todas sus variantes, en *El grafógrafo*:

Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar

que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir (Elizondo, 1992: 9).

Debemos notar que si suplantáramos el verbo “escribir” por “soñar”, el resultado no sería muy distinto. Vida y sueño se confunden en esta noción acerca de la naturaleza de la creación, sea ésta literaria u ontológica.

4.2 La novela y el mundo como una conversación

Existe una relación muy cercana entre la narración escrita y la oral; pero, en buena medida, la escritura, en principio, es una conversación con uno mismo. Lo que llega en un momento a las manos del lector es una versión depurada y corregida de dicha conversación. La conversación oral, en cambio, implica la interacción de quienes participan en ella. Se habla y se escucha. En *El hipogeo secreto* se sugiere que todo el relato (y de alguna manera el mundo) no es más que una conversación entre dos personas.

Así, el Otro y X. “conversan”. Aunque deberíamos decir de paso que dicha conversación es más bien un monólogo (un diálogo o conversación interior), pues en cada fragmento de la conversación bajo el árbol es X. y no el Otro quien habla; de hecho ni siquiera es posible constatar plenamente que ambos personajes “convivan” en el mismo nivel narrativo. Como señalamos más arriba, cada personaje no es sino el reflejo de un casi único personaje que se desdobra. Así mismo, como subrayamos en el capítulo dos de este trabajo, la conversación *sale* tanto del tiempo de la historia (TA’) como del tiempo del discurso (DI’). Está presente y a la vez ausente durante todo el relato.

Veamos, todo comienza cuando X. sugiere: “–Contémonos las cosas que nunca hemos hecho –dijo–, imaginemos una bella aventura verbal que nunca nos haya ocurrido, un amor imposible, ¿eh?” (p. 31). En seguida comienza la conversación y cada evento del libro podría ser una de las “novelas” de X. En este mismo segmento se presenta una pista que sugiere cómo X. y el Otro no son más que el mismo personaje: “Un instante apenas de

silencio significativo, luego una carcajada convulsiva, en cierto modo trágica, se estableció. Como el enloquecimiento de vasos comunicantes” (p. 31); y más adelante:

Yo me estaba riendo de él; por dentro. Una carcajada absolutamente interior. Era una carcajada exactamente igual que la que él había organizado fenomenalmente hacía apenas unos momentos a propósito de una idea que de buenas a primeras hubiera resultado deleznable, pero que, como se verá, tiene una importancia nada despreciable; sobre todo aquí (p. 32).

El anterior pasaje señala la importancia de la supuesta conversación en la que jamás interviene el Otro, pero quien, no obstante, conoce los pensamientos de X. sugiriendo acaso que el Otro fuera el Escritor I o II pues en la parte final del fragmento anterior parece que su voz está siendo usurpada por alguien que sabe algo más acerca del relato: “X. se detiene. Yo sé lo que va a decir. La cabellera. Pero no; se refiere a un hecho infinitamente más importante que la cabellera” (p. 33-34).

La misma conversación, así como la escritura del libro, incluso se duplica a sí misma:

—...A mí también se me han ocurrido algunas novelas. [...] Tengo una que trata, como ésta, de dos hombres que solían conversar a la sombra de un árbol. Eran dos hombres que se imaginaban desterrados de una ciudad ideal e inventaban recuerdos de lugares, de hechos, de mujeres que nunca habían conocido (p. 35).

Así se consigue una vez más el mismo efecto: X. y el Otro se han convertido en personajes de su propia imaginación. Con todo, persisten las señales de que estos mismos personajes son uno solo en realidad: “Nos interesa el otro lado de la moneda. ¿Cuál lado? El otro. X. y el Otro²⁶ [...] el que permanece callado mientras X. le relata los episodios novelescos que alguna vez tuvo el proyecto de escribir y que el otro está realizando, tal vez” (p. 35)

Hacia el final de la novela (segmento D8. Trayecto al reducto) la conversación-narración de X. cobra un sentido más claro, la Perra y el Otro, al dirigirse hacia el imaginado, se han “convertido” en la narración de X:

²⁶ Este es el primer punto de la novela en que se menciona al Otro como un personaje. Incluso es posible observar en el mismo el paso de sustantivo común, con letra minúscula, al propio, con mayúscula.

–El Otro, el que hasta entonces sólo había escuchado el relato, va despertando lentamente hacia el estadio en el que su pasión por la Perra tiene un significado más claro. Concibe así la posibilidad de prescindir de todos los demás... –relata X. en la noche (p. 154).

Más adelante se insinúa que incluso todo se trata de un sueño de X: “X. nos sueña entrar en este gran recinto que contiene todo el espacio al que aspiras ¿verdad?” (p. 158). Sin embargo, aun en este último segmento, la conversación sigue “sucediendo” debajo del árbol: “En esos cubículos habitan los personajes de este libro, dice X. y lanza una carcajada que asciende, resonando siniestramente, entre las ramas del árbol [...], pero mi carcajada es interior” (p. 159).

De igual manera, en el nivel C, el de los eventos de la casa de Florencia, también se considera a la conversación como un punto desde donde se genera el relato, sólo que esta vez los interlocutores son el Escritor II y Mía’: “–Cuando me dices eso siento como que soy el personaje que algún escritor oscuro está inventando así” (p. 45). En este nivel, y por lo tanto en el B también, es un punto donde toda la concepción de la novela podría haberse originado: “El hombre relata a la mujer la historia de un escritor fantasioso que los hubiera o habría o ha ideado a ambos, a la mujer de la cabellera negra y al otro que la mira furtivamente desde aquí” (p. 45). Esto explicaría muchas de las intervenciones de una de las instancias narrativas que intervienen en el texto a manera de diálogo en lugares inopinados: “–¿Quién es el Imaginado? –pregunta Mía con los ojos” (p. 84). En algunos fragmentos Mía parece interesarse por la historia en la que ella es el personaje:

–¿Quién soy yo? –me pregunta–. ¿Quién soy yo en ese relato? –me pregunta abriendo los ojos deslumbrados después de un leve sueño interrumpido por la conciencia de mi cuerpo junto al suyo. Apenas consigo guardar la carta anónima en su bolso de mano, furtivamente, sin que ella se dé cuenta (p. 110).

En su tesis acerca de *El hipogeo secreto*, Eduardo Sabugal coloca la conversación bajo el árbol como una de sus figuras básicas que explican la conformación de la novela. Nos dice, por ejemplo, que: “la figura de esta charla bajo el árbol nunca explica los acontecimientos,

sino que los complica, los convierte en fragmentos a su vez, de esa conversación” (2010, p. 28).

Así pues, la conversación se presenta como un eje alrededor del cual puede suceder cada uno de los eventos narrados en *El hipogeo secreto*. De igual manera, aparece como un punto de conexión entre los distintos niveles narrativos. Quizá por esto sea que la principal conversación sucede debajo de un gran árbol y sea éste un símbolo de ese eje de conexiones, tal como el diccionario de símbolos de Chevalier lo ubica en una de sus muchas interpretaciones:

“*Eje del mundo*. Dado que sus raíces se sumergen en el suelo y sus ramas se elevan al cielo, el árbol es universalmente considerado como un símbolo de las relaciones que se establecen entre la tierra y el cielo. Posee en ese sentido un carácter central hasta el punto en que el árbol del mundo es un sinónimo del eje del mundo” (Chevalier, 1986: 118).

4.3 La novela como un juego

El hipogeo secreto, al presentarse como un *collage* o un rompecabezas, nos invita a pensar en esta novela como en un juego de acertijos y adivinanzas. A cada paso se nos presentan distintas incógnitas. En algún momento puede parecer que hemos dado con la solución para después hallar algún pasaje que trae abajo todas nuestras suposiciones. En algún sentido, el texto juega con nosotros.

Al mismo tiempo, dentro de la novela nos parece sugerida esta misma posibilidad: “–Se trata de un juego –me dice X. –. Un juego complicado. Todo. Nosotros.” (EHS, p. 95) Incluso se nos explica sumariamente en qué consiste dicho juego:

El Imaginado contra la Perra²⁷. Están jugando un juego que se llama *El Hipogeo Secreto*. Es un juego que se juega con la posibilidad de posibles novelas como fichas. Haya fichas negras y fichas blancas con las que se juega en un tablero jaquelado de

²⁷ El escritor contra el soñador.

casillas blancas y casillas negras que los contrincantes van avasallando mediante el empleo de un método. El número de casillas es siempre múltiplo de tres y expresa, mediante su localización exacta en una trama cartesiana, la actitud interior de cualquier personaje representado por las fichas y el juego es la única actividad informante que emana conscientemente de nosotros (p. 96).

De esta manera es posible figurarse la estructura de la novela como el resultado de un juego cuyas reglas no están bien especificadas y cuyo desarrollo da por resultado el texto que tenemos entre las manos. Así mismo se dice que los jugadores son la Perra y el Imaginado, lo cual coincide con los dos posibles entes generadores del relato mismo.

Todo esto es, paradójicamente, un juego; aunque los jugadores serían el texto contra el lector en una batalla de sentido e interpretación. Sotomayor distingue, de igual manera, este carácter lúdico de esta novela:

Un juego, pues, se define como una actividad plena de sentido, ambivalente e incluso contradictoria, ya que en su reducto más profundo las relaciones (que se fundan sobre el azar) están determinadas por las reglas dictadas por el juego, a saber: un orden, cierto orden, aunque sólo reconocible a quien lo juega. Igualmente el lector o el jugador respecto a la situación lúdica, quien pasa a definirse como ser activo y esencialmente libre (1982, p. 511).

Hay un interés claro por el aspecto lúdico de mundo en el pensamiento de Elizondo. Basta recordar la importancia simbólica que tienen dos juegos distintos en *Farabeuf*: El I Ching y la Ouija. Luis Andrés Gutiérrez, en su tesis acerca de esta última obra, habla de la importancia de los dos juegos (que representan uno al oriente y otro al occidente) sobre la función de los mismos personajes: “La dualidad antagónica de universo aludida en el pasaje de los juegos es también la de los personajes” (2009, p. 52). Incluso en la misma narración de dicha obra también se menciona que todo se trata de un juego y una posible solución:

Hubieras cruzado toda aquella angustiosa superficie y perdiéndote en el borde dorado hubieras escapado hacia ese futuro en el que ahora ya te veo a punto de abrir una ventana, al tiempo que dices en voz baja unas sílabas presurosas que nada significan

aquí, ahora, pero que tal vez, si te concentras, si sigues las instrucciones de este juego, comprenderás con toda claridad (Elizondo, 1985, p. 72).

Así pues, el juego es otra de las múltiples vías de concepción y comprensión de texto y que, a su vez, no solamente no se contradice con el resto de las posibles soluciones, sino que es sólo otra puerta de entrada al texto cifrado.

4.4 La novela como representación teatral

En *Farabeuf* existe un segmento en el que se pone en marcha una representación de carácter teatral que durará sólo un instante. En ella, por medio de un artificio de espejos, la Enfermera podrá visualizarse como la que sufre el suplicio de la fotografía. Por un momento, gran parte de la acción de la novela podría desembocar en este evento que terminará por “curar” a este personaje femenino. Así, la representación teatral *imita* los hechos de la vida real, los condensa e incluso les puede otorgar una mayor profundidad.

Por otra parte, la escritura y la lectura operan de una manera similar. La escritura hace las veces de escenario, personajes y representación; mientras que el lector es el espectador. Al respecto del texto de *Farabeuf*, nos dice Elba Margarita Sánchez: “Cuando se refiere a la imposibilidad de conocer a los espectadores resurge la equiparación del *lector implícito* con un espectador de teatro –quizá de cine- que participa y *observa* la historia.” (Sánchez, p. 163) Lo que tenemos por resultado es un teatro mental.

En *El hipogeo secreto* también se sugiere numerosas veces que parte de la historia está siendo representada. En el segmento D7 (La representación en el tablado) se ponen en escena diversos episodios de la novela bajo la presentación del Sabelotodo: la fotografía, la escena del 13 de octubre, la conversación bajo el árbol e incluso algunos fragmentos “suprimidos” de la narración. No obstante, más que una actuación, lo que el Sabelotodo ofrece es una presentación de imágenes de dichas escenas. El mismo escenario posee algunos autorreferentes:

el pequeño tablado adornado con una cenefa de terciopelo rojo aderezado y recubierto de polvillo plateado formando diseños. El arco del proscenio está decorado (...no con formas mágicas, sino...) con figuras que recuerdan en su ejecución las escenas galantes de Watteau y Fragonard, que remata en su centro en un medallón [...] En el medallón está grabada una inscripción incomprensible. Es posible que ese medallón contenga un cuadrante solar (*EHS*, p. 126).

En otro lugar también encontramos:

La llamaba el teatro mental y había desentrañado los principios de esta dramaturgia. “Se trata –me dijo– de una glosa visual de estos gestos emotivos: la posibilidad de computarlos geométrica y lingüísticamente para obtener los grafemas primordiales de una mímica estrictamente conceptual con la que sería posible representar ciertos dramas gesticulares” (p. 116)

Finalmente, encontramos una idea de trasfondo y que coincide con una parte importante de la concepción de la obra: el reflejo. La puesta en escena teatral *proyecta* personajes, hechos y escenas cuyo origen se encuentra en otro lugar y los vuelve equivalentes. La lectura equivale a ser espectador y, en la creación de la obra literaria, de alguna manera “ponemos en escena” ideas provenientes de nuestro inevitable entorno empírico. Una idea platónica, por ponerlo en un contexto filosófico. Por supuesto que este teatro es mental y, a diferencia de *Farabeuf*, éste no tiene ningún propósito curativo; sólo imita y repite una estructura de niveles que se reflejan mutuamente. El teatro se vuelve, al fin, en otro símbolo más de la novela que engloba y repite la concepción de la misma.

En efecto, en algún lugar del texto encontramos: “el personaje es la materialización de un mito cuyo origen está en mi propia vida cotidiana” (p. 56); este fragmento ofrece una pista importante acerca de la importancia del reflejo y de la imitación en la obra. Veamos las siguientes líneas:

Ama por eso los espectáculos. Me pedía que fuéramos al teatro y yo le decía que no había tiempo para esas cosas. A mí no me gustan los espectáculos; me gusta más bien pensar que el drama es una dimensión secreta del universo; le decía que la composición

de *El Hipogeo Secreto* requiere de todo mi esfuerzo. [...] Ella me cuenta entonces el argumento de una pieza que vio una vez. En el escenario que representa la fronda de un árbol muy grande, se encuentran dos personajes enmascarados. Son idénticos²⁸. Luego discuten quién es quién. Se disputan una misma identidad. Quizá la del Otro: el que nunca sale a escena. (p. 68)

Aquí nos encontramos en el Nivel C; la escena ocurre entre el Escritor II y Mía'. Este personaje se encuentra escribiendo *El hipogeo secreto*' (el que quizá habla de él mismo y de la historia del Urkreis). Pero a propósito de la representación teatral, a él se le ocurre este episodio de la conversación bajo el árbol. De la misma manera que la foto de una revista de modas inspira el episodio de la Perra junto a la inscripción ilegible del cuadrante solar en una ambientación mediterránea. Toda la historia del Urkreis sería entonces una serie de eventos narrados cuyo origen está en la historia de los personajes de Florencia. El siguiente pasaje, cercano al final del texto, parece soportar aún más dicha hipótesis:

Somos libres de suponer que se trata aquí de una imagen entrevista, por una puerta mal cerrada de una habitación de la Pensione Pistoij²⁹, en Fiesole. Mía estaba cansada. Por la mañana habían ido a pie hasta el teatro romano. De regreso decidieron tomar un atajo entre los viñedos pero fueron a parar a unos campos de cáñamo que bordeaban el cementerio, hasta encontrar nuevamente la carretera en donde se les había unido el dueño de la pensión con el que habían hecho amistad. (...) Desde la ventana del lado izquierdo se observa una espléndida vista de la ciudad cruzada por el Arno (...) Estoy seguro que recuerdas ese paseo que hicimos durante un viaje imaginado. El dueño de la pensión se llamaba Herr Prahler, o algo así ¿verdad? (p. 163).

Tiene sentido que esta parte se encuentre casi al final de la obra pues en ella es posible deducir cómo gran parte de los eventos de la historia del Urkreis pueden tener su origen en este paseo *imaginario*, o viceversa. Muchos elementos están presentes: el teatro, el cementerio, el personaje que se une que podría ser el Sabelotodo pero que aquí se aproxima al nombre de un personaje impreciso llamado Herminister ille Exhumatus; la ciudad y la

²⁸ Aquí también se refuerza la hipótesis de que X. y el Otro son el mismo personaje.

²⁹ La escena del 13 de octubre.

visión. Una historia está impresa en la otra; ambas podrían ser el punto de origen, aunque la escena italiana posee mayor realismo y por tanto invita a pensar que es ahí donde se “inspira” la otra historia. Después de todo, esto quizá sea irrelevante. Es la acción de los reflejos y las equivalencias lo que trasmite una idea más profunda y que, lejos de diferir, va ensamblándose con las demás posibles soluciones de la obra.

Es por esto que en la novela persiste otro símbolo de gran importancia: el espejo. No es de desdeñar la importancia que este símbolo tiene en gran parte de la obra de Elizondo. Lo analiza en sus ensayos y se vuelve estructural en su narrativa. En *Farabeuf*, por ejemplo, el espejo tiene una importancia capital dado que, como afirma el análisis de Fernando Guerrero, en su libro *Farabeuf a través del espejo* (2001); de hecho, de ahí proviene una de las voces narrativas más huidizas del texto, la que habla en primera persona del plural. En *El hipogeo secreto* el espejo es citado en numerosos fragmentos y opera como un símbolo estructural, como la cinta de Möbius, y encierra por sí mismo varias de las posibles entradas y salidas de la obra. Así lo encontramos entre las páginas: “—Este libro —dice pensativo—, el libro del que tú y yo no somos más que una imagen que tú tal vez has imaginado, es como un espejo y su naturaleza es similar a la del mundo. Simplemente estamos reflejados en él” (p. 118).

La idea de la representación teatral, sea como principio generador o como superficie de reflejos, es, a fin de cuentas, la variación de un tema persistente en la obra: la creación artística y sus artificios.

4.5 La novela y su escritura como acto erótico

Respecto de este punto en particular nos remitimos en buena parte al estudio de Aurea Sotomayor, “*El hipogeo secreto: La escritura como palíndromo y cópula*”, en que se explora con detalle esta posibilidad de concepción de la obra como una representación ritual y erótica “en que la relación amorosa de los protagonistas trasciende el marco de lo

afectivo y se instala en el campo del cuestionamiento filosófico puro mediante un brusco cambio de niveles” (1982, p. 500). Agregaremos, sin embargo, algunos puntos divergentes.

Sotomayor nos dice que:

La relación amorosa de unos enamorados adquiere una significación adicional a partir de su conversión en símbolos del binomio escritor-escritura. Pero el símbolo se enriquece desde el momento en que una tercera persona entra en juego: el lector, tercer ángulo del triángulo amoroso. (p. 505)

En efecto, el personaje femenino y el masculino podrían representar esta figura “amorosa” entre el escritor y su creación. El acto erótico y el sacrificio ritual que encierra pueden contener la significación de acto de creación. Como se mencionó más arriba, estos personajes se convierten en la dicotomía básica del mito de creación. Y el lector, lejos de ser un vértice de un dudoso triángulo amoroso, es en quien se concreta esta experiencia, pues si bien los personajes existen por obra del Imaginado, su existencia sólo se realiza en el acto de la lectura.

Sin embargo, el romance y su consecuente acto erótico también es señalado en el texto como un elemento “tradicional” de toda ficción: “Te atribuyo esa comunidad amorosa que nos convierte ya, a los ojos de los miembros del Urkreis, en una unidad par, en una efigie tradicional. Esa unidad amorosa que hay en todas las novelas.” (p. 93) Por eso se dice más adelante “He escrito y reescrito esta historia banal. La historia de un hombre y una mujer que se conocen en el seno de una organización misteriosa.” (p. 93)

El acto erótico, como vemos, puede representar ese movimiento creador, la reproducción, la generación del mundo y de la escritura. No obstante, en *El hipogeo secreto* este acto, al igual que en *Farabeuf*, es una prefiguración de muerte, la búsqueda de la *continuidad* fragmentada en la *discontinuidad* de los cuerpos y que sólo la muerte y el acto sexual pueden superar. Estos conceptos, provenientes del pensamiento de George Bataille, impregnan la obra de Elizondo, incluido *El hipogeo secreto*. Dice Bataille: “Si la unión de los dos amantes es un efecto de la pasión, entonces pide muerte, pide para sí el deseo de

matar o de suicidarse” (Bataille, p. 25). En el otro lado, Elizondo asocia esta muerte al símbolo del espejo:

Morir es simplemente trasponer la superficie de un espejo que, en lo (*ilegible*) de la noche, nada refleja. Morir sólo es lo más que uno se puede mirar en el espejo. Luego comienza lo otro. El dios (*ilegible*) su realidad (*legible*) existencia de los hombres. Es lo que él mira en la superficie posterior del espejo cuando se mira en ella. (*EHS*, pp. 76-77)

Una vez más podríamos encontrarnos aquí con los dos polos de la narración: la que sueña (Mía-la Perra) y el que escribe (el Imaginado) mirándose al espejo cada uno a cada lado del espejo figurando el acto erótico.

Como vemos, el espejo como símbolo posee en el texto una cierta variedad de significaciones, aunque en realidad son simplemente distintas rutas hacia su verdadera profundidad. Por otra parte, existe otro símbolo más dentro de la obra que trata de contener el erotismo de la misma: el galope del caballo. Este galope citado en distintos puntos del libro equivale a la realización del acto erótico. He aquí una de las pocas descripciones del acto erótico en el texto en un lenguaje plenamente poético:

Gritas como gritan los jinetes bárbaros y espoleas las palabras que presurosa me pides que te diga, como si éstas fueran caballos viejos, inútiles para doblegar la rectilínea extensión de las estepas interiores; esos galopes épicos de nuestra historia universal íntima; hordas que te penetran y te rompen la frontera de todo lo que eres, la posibilidad limítrofe de todo lo que hubieras podido ser [...] serás, con toda claridad del sol, en mi mirada fija sobre el abismo, inmóvil yo en la convulsión de un abrazo así; el abrazo que conduce a un sueño (p. 102).

(Con uno de los pocos elementos morfológicos externos –una larga serie de puntos en la página– se inserta la mirada del *voyerista*: “desde la oscuridad, furtivamente, el Sabelotodo había estando acechando” (p. 102), que coincide con la mirada, también *voyerista*, del lector).

Más adelante la asociación del galope del caballo con el acto sexual se refuerza:

La tomará en sus brazos y ésa será como la representación gimiente de un sueño que será soñado con la misma disposición corpórea con la que el caballo blanco galopa a la orilla del mar. [...] Sólo queda en la escritura, en la memoria, el redoblar de los cascos, una resonancia sobre la llanura del cuerpo ¿entiendes? Desfalleces ya (p. 111).

Así mismo habla Bataille de la misión del erotismo: “Toda operación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento” (2008, p. 22).

De igual manera, podemos asociar lo que se señalaba con anterioridad acerca de que la temporalidad en la obra se dirige al punto en el que este supuesto personaje que se encuentra en el reducto es finalmente asesinado. Quizá por tal razón X. dice: “¿No entiendes todavía que la ceremonia sólo puede realizarse en el reducto?” (p. 112). Dicha ceremonia es el rito del acto erótico.

Cabe agregar que la descripción del dibujo de Mía en su noche de insomnio contiene numerosos referentes eróticos que terminan de constatar la presencia de esta interpretación de la obra en todos los niveles intratextuales.

Así pues, es posible considerar al erotismo que salpica las páginas, con sus símbolos y sus interpretaciones, como otro de los numerosos pasadizos que la obra nos ofrece para penetrar en su misterio “mediante el descenso al hipogeo, centro, grieta y sexo femenino donde se logra la cópula, la cristalización y la simbiosis definitiva: la confusión amorosa entre el cuerpo analizado ritualmente y la labor indagadora del escritor” (Sotomayor, 1982, p. 501).

4.6 La obra como infinitos universos autocontenidos

La posibilidad de contemplar la obra que nos ocupa como una serie de infinitos universos autocontenidos no es sino la visión sumaria de todas las posibilidades anteriores. En cada

una de las soluciones comentadas, todo apunta hacia una visión global en la que *El hipogeo secreto* es como un juego de muñecas rusas cuyas fronteras no es posible definir.

En efecto, no es posible discernir con toda certeza cuál es el punto desde donde se genera el relato. ¿Es acaso el Imaginado? ¿Es la Perra y sus sueños? ¿Es todo una narración de X.? ¿O quizá toda la obra es representada en el tablado del Sabelotodo? No es posible afirmar con seguridad si éstas u otras posibilidades son el eje del cual se desprenden las demás.

Dentro del texto encontramos una imagen singular que coloca al mundo entero dentro de una caja acechada por ratas: “en el fondo tenebroso de un reducto donde se dirimen las ideas últimas y en el que este universo yace abandonado como un juguete deleznable contenido en una caja de cartón que las ratas merodean” (p. 67); más adelante “Ellos son los que cuidan las puertas que dan hacia el mar; un mar de ratas ávidas por devorar el universo” (p. 160) y aun después “...una cajita china... Sí; en la que está contenido el mundo... ¿dónde está? Es preciso ¿me escuchas?... es preciso que me digas dónde está la cajita. [...] ¿Y las ratas? Tienes que informarte qué pasa con las ratas” (p. 162). En esta imagen perturbadora podríamos insertar esta concepción de un universo que es como una serie infinita de cajas chinas en la que cada caja representa a un nivel narrativo diferente y, aunque en la novela estos niveles son finitos, todo el tiempo se apunta a que el juego de inventar niveles más profundos puede ser inagotable.

Como dijimos, esta interpretación no contiene nada nuevo o diferente a las anteriores, se trata sencillamente de señalar esta posibilidad como una de tantas otras sugeridas no desde fuera del texto, sino por el texto mismo.

4.7 El libro como una ciudad

Al principio del último capítulo se dice que *El hipogeo secreto* en realidad se iba a llamar *Una crónica de Polt*. Polt es el nombre de esta ciudad imaginaria en la que los personajes del nivel D hacen su aparición. Dicha ciudad es citada en numerosos lugares del texto como

una ciudad *ideal* diseñada por E., el arquitecto, pero lejos de formar uno de los espacios físicos de la narración, esta ciudad aparece más frecuentemente como un símbolo equivalente al libro, a la obra narrativa. “La ciudad había sido concebida como la culminación de una claridad suprema” (EHS, p. 25).

La descripción de la ciudad contenida entre las páginas 25 y 29 se realiza con un lenguaje metafórico que parece estar siempre aludiendo a su posibilidad de existencia como un libro que está por escribirse. A veces esas llanuras enormes y desiertas pueden figurarse como la página en blanco en espera de contener cierta grandiosidad. Existen un par de pasajes que incluso parecen intentar equiparar la estructura de reflejos internos de la novela con la de la ciudad:

toda la arquitectura que la componía, era una serie infinita de reflejos y que la ciudad misma era como el reflejo de una aspiración reflejante que a fuerza de ser violenta se derrama y se incendia visiblemente para ser concebida así, en mitad de la noche, por un hombre (p. 28).

Y un poco más adelante:

Pero es que la ciudad era el reflejo, también, de su propia pasión y en el nivel misterioso de las cosas del mundo, su pasión estaba prevista por alguien que, también en mitad de la noche [...] concibe, en ese preciso momento, a ese otro que concibe ciudades marinas (p. 28).

Así, la ciudad, por un lado, simboliza la estructura de reflejos internos predominante de la novela y su misma concepción está fraguada simultáneamente por al menos dos arquitectos en el mismo momento. Dermot F. Curley atina en decir: “La ciudad, por lo tanto es una arquitectura que incluye todas las arquitecturas, *El hipogeo secreto* es una novela que incluye todas las novelas.” (Curley, p. 238) El mismo texto nos lo dice de esta forma: “si la ciudad había de estar al margen de la historia, ella contendría toda la historia; sería la historia misma.” (EHS, p. 29)

No obstante, algo pasa después con la ciudad. Tanto en el tiempo de la historia como en el del discurso, ésta parece difuminarse; pierde la importancia que parecía tener al principio. El mismo desarrollo del texto lo admite: “La ciudad ideal, la ciudad concebida exclusivamente para que en su perímetro se desarrolle la acción medular de *El hipogeo secreto* parece haber retrocedido hacia un fondo brumoso y quien la miraba diríase que ha perdido toda identidad.” (p. 74) Y más adelante: “—¿Qué fue de la ciudad prevista en las primeras páginas? —. Se ha hundido en la marejada como una ciudad construida de arena en una playa.” (p. 93) De hecho algunos de los acontecimientos de la historia del Urkreis suceden en escenarios ruinosos, acaso las ruinas de esta ciudad que no pudo cobrar la importancia deseada en la novela.

Otra posibilidad es que estas ruinas simbolicen el estado en el que Elizondo consideraba a la literatura: como un universo de moldes gastados y ruinosos en cuyo espacio debía edificarse una nueva literatura simbolizada por la ciudad ideal.

Así mismo, el personaje de E., el arquitecto y de H., el geómetra, tienen una importancia mínima en la novela, tanto que al final (al igual que el Pseudo-T) aparentemente sufren esa muerte simbólica de los personajes olvidados.

Precisamente en este segmento (el D8) estos personajes vuelven a aparecer casi para ser simplemente eliminados. E., el arquitecto, sin embargo, tiene una última misión: la realización de la ciudad. Ésta, en efecto, aparece soñada por E. y es en ella donde tienen que penetrar los personajes para alcanzar el último reducto:

—No me creyeron ¿verdad? —dijo mientras contemplábamos perplejos ese paisaje vastísimo cuya propiedad fundamental [...] era la de estar contenido; como si esas ciudades prodigiosas [...] hubieran surgido [...] de la profundidad del océano, hacia un espacio que, a su vez, era totalmente interior.

Todos lo interrogaban con la mirada.

—La estoy soñando —dijo al cabo de unos momentos E (p. 147).

La ciudad imaginada, finalmente, se concreta casi hacia el final de la novela. El libro, de igual manera, ha sido ya escrito. Los personajes, al adentrarse en la ciudad soñada por E., se adentran, así mismo en *El hipogeo secreto*. En este sentido remoto, E. es, de alguna forma, otro de los creadores de *El hipogeo secreto*.

La ciudad es también un factor de ayuda para terminar de señalar algo que a estas alturas parecerá ya obvio: el recorrido de los personajes de un punto inicial A (las ruinas) a un punto final B (el reducto) es un viaje simbólico hacia el origen de la creación literaria. Este viaje es reflejado de varias maneras y en distintos niveles; es también una conversación, un sueño, una representación, etcétera.

Hasta aquí hemos comentado varias posibilidades de solución de *El hipogeo secreto* y, aunque son distintas rutas, todas apuntan hacia la concepción de una obra de suma complejidad, pero en la que cada elemento y cada visión en realidad están unificados en esta estructura insólita de reflejos internos y símbolos representativos. En este aspecto, quizá uno de los aciertos en el análisis que realiza Dermont F. Curley de esta obra sea asociar la estructura de la novela con un caleidoscopio, pues este objeto quizá sea el más pertinente al relacionar un objeto con esta novela.

Con todo, como bien se señaló en el marco teórico del presente trabajo, ésta sería apenas una lectura de las muchas posibles que un texto como éste puede ofrecer. Muchos cabos quedan por atar y otras tantas interpretaciones por dilucidar. Por ejemplo, aún quedaría por hablar de ese objeto misterioso y engañoso que es el lithoptikon, “un fraude mental” (p. 160); o de considerar el lenguaje como el verdadero protagonista de la novela: “Sigue escribiendo; decanta y destila las palabras hasta que ellas se conviertan en el héroe de *El Hipogeo Secreto*”.

CONCLUSIONES

El artista, al crear su obra, no puede evitar dejar plasmada en ella su postura ante el mundo, la vida y ante el mismo arte. La elección o invención de recursos y técnicas necesarios en el trabajo de creación habla de los intereses, las preferencias, de la personalidad y pensamiento de su autor. La labor del crítico y del comentarista radica en tratar de describir y explicar esas técnicas, ese pensamiento y no perderse en el camino. Pero, como mencionábamos en el primer capítulo, la obra –en este caso la novela– es fuente inagotable de experiencia y su alcance siempre será mayor que sus comentarios. Aun cuatrocientos años después, *El Quijote* despierta la admiración de sus lectores y el interés de los críticos. Sin embargo, no toda obra está destinada a perdurar. A veces el valor de un texto se aprecia muchos años después de que su autor ha dejado ya este mundo. Otras ocasiones, la obra queda opacada por la luminosidad de una hermana. Me parece que este es el caso de *El hipogeo secreto*.

A lo largo del presente trabajo se ha intentado penetrar precisamente en ese hipogeo, en ese reducto donde la creatividad del artista le da vida al mundo. El esfuerzo es insuficiente. Con dificultad, apenas se logra ajustar –algunas veces a la fuerza– un modelo y un método de análisis a un texto huidizo y reacio a la explicación. Un puñado de ideas es lo que se logra extraer después de la afanosa tarea de juntar las piezas de un rompecabezas, de figurarse la imagen del caleidoscopio. Al final, tenemos una tentativa de unificación, una tímida voz en el diálogo crítico.

Dos objetivos persiguió nuestro estudio: 1) la visualización del texto bajo la lente de una postura crítica bien definida con la respectiva aplicación de un método de análisis y 2) rescatar del olvido una obra inédita e imprescindible en el itinerario de las letras mexicanas. En cuanto al primer punto, el lector decidirá si el objetivo se ha alcanzado; respecto al segundo, acaso una tesis sea en extremo insuficiente para lograrse. Por otra parte, la experiencia bien vale la pena.

De suma importancia ha sido el punto de partida crítico y metodológico para el presente análisis. La hermenéutica filosófica de Valdés ofreció un inicio sensato de estudio. Las lecturas del texto literario son sumamente variadas, pero finitas. Cada una de estas lecturas aporta algo en su comentario en el diálogo hermenéutico y éste, de alguna forma, ayuda a completar el texto mismo.

Uno de los puntos básicos consiste en afirmar que la obra se abre a su comentario y su explicación a partir de la descripción detallada de la misma. Si es posible señalar los principales mecanismos del texto, entonces más cerca estaremos de aventurar una interpretación. De esta manera, la tarea primaria del crítico radica en ofrecer un modelo descriptivo que saque a relucir el funcionamiento de la obra literaria. Dicho modelo, además, debe ser convincente y comprobable en el texto mismo. Ésta es acaso la labor más ardua, pero indispensable, del comentario crítico, en particular con una novela como *El hipogeo secreto*.

En el segundo y tercer capítulo de este trabajo se intentó aplicar un método primordialmente de la narratología estructuralista para tratar de desenmarañar los hilos discursivos de nuestra obra. Así vimos que la división de la novela en secuencias y segmentos deja ver que detrás de un aparente caos sobrevive una historia más o menos delimitada de la búsqueda de una organización secreta hacia su origen; también de los incidentes y reflexiones de un escritor al idear su propia novela. Estas historias y su autoconsciencia ficticia arrojaron, al delimitarlas, importantes indicios acerca de la naturaleza de su origen y su función real en la obra.

Así mismo, observamos que Elizondo opta por la acronía fuerte, analepsis y prolepsis externas no sólo en la estructura temporal profunda, sino también en el nivel de la historia. Existen muy pocos segmentos cuya ubicación temporal sea en verdad definible. El tiempo en el nivel de la historia no transcurre bajo algún principio causal claro y muchos pasajes parecen quedar incluso al margen de toda marca temporal. En otras palabras, el factor del tiempo en la novela es una de las variables que mayor manipulación técnica sufre en el texto. El resultado es una especie de *collage* en el cual la posición y acomodo de cada

componente está cuidadosamente ideado para lograr un efecto de murmullos y reminiscencias extraviadas. De alguna forma, el tiempo –componente intrínseco de la narración– termina siendo prácticamente abolido y usado como una variable activa en la estructura del texto, de una manera análoga a *Farabeuf*.

Cuando hablamos de los espacios de la novela comenzamos a sospechar que toda esta historia del escritor y su novela, de la organización secreta y su búsqueda, no son sino la fachada de una idea más profunda, tal vez indefinible, pero mucho más honda que estas historias banales. Cada escenario nos remite a distintos referentes. Cada fondo pudo inspirarse en un cuadro de Rafael, de Chardin o de alguna simple revista de modas. La ciudad ideal no parece tal, se trata simplemente de una representación de algo más, de algo que encierra un pensamiento más importante.

De igual manera, los personajes no son nada de lo que alguien puede esperar de un personaje de novela. Frecuentemente, la novela como género muestra personajes de gran profundidad humana y psicológica; en muchas ocasiones, éstos engloban el espíritu de toda una época. La novela es el género de los personajes. En cambio, en *El hipogeo secreto* los personajes carecen de profundidad psicológica, no existe una caracterización clara, sus rasgos físicos y mentales son deliberadamente omitidos, son presentados bajo nombres imprecisos y deshumanizados: X., el Otro, E. o la Perra. A decir verdad, difícilmente podríamos llamarlos propiamente personajes. Con todo, la omisión es intencional y no un descuido del autor. Una vez más, a través de estas máscaras personificadas se esconde una idea mayor, imperceptible al lector descuidado.

Una vez realizado el análisis mínimo del nivel de la historia de nuestra novela se comienza a vislumbrar una perspectiva en la que dicha obra apunta en una dirección muy distinta al de la novela tradicional. Así mismo, todo parece apuntar a que el tema del texto encierra una preocupación muy particular: la creación artística.

En el capítulo tercero se abordó otra dimensión distinta del texto: el discurso. Por un lado, apenas se revisó el aspecto del discurso donde Elizondo mostró la cara más compleja de su técnica novelesca, es decir, la estructura temporal profunda, el armazón estructural

del texto. Aquí difícilmente pudimos hablar de acronía o analepsis, el texto se encuentra hábilmente fragmentado para apenas comprender la unidad aparente en los capítulos. Los saltos temporales, espaciales y de identidad en los personajes son vertiginosos. Sin embargo, en ningún caso parece una organización azarosa. La ubicación de cada fragmento cumple con un plan premeditado y calculado con gran minuciosidad. Cada frase, cada brinco y cada posición tienen un lugar premeditado en este complejo tejido narrativo-ensayístico. En esta variable de la composición novelesca es donde Elizondo muestra su verdadera estatura como escritor; tanto, que pone una dura prueba al lector que se aventura entre sus líneas.

En el otro lado de la moneda, tuvimos el tratamiento de las instancias narrativas. Esta variable, íntimamente ligada con la estructura y la composición de la novela, viene a completar el cuadro acerca de la gran complejidad de la misma. De personajes inciertos surgen voces igualmente inciertas. Ecos y murmullos rebotan en muros de espacios indefinidos. Acaso de una manera un tanto artificial, se logró relacionar a las principales voces del texto con las instancias narrativas que de una u otra manera se han establecido en la narratología moderna. De esta manera, propusimos un modelo en el que estas instancias están relacionadas con ciertos personajes claves del texto para dar como resultado al menos cuatro niveles intratextuales. Así, la concepción de la novela estaría de alguna manera ideada a partir de dichas instancias predominantes en todo texto narrativo, pero en vez de usarse como tales, éstas se presentarían “personificadas” con algún nombre en el nivel de la historia. El Imaginado equivaldría a la enunciación implícita de la obra. El primer personaje escritor haría las funciones de la enunciación explícita. “Dentro” de la historia tendríamos personajes narradores que, además, también juegan a ser narradores e incluso creadores de la misma novela, como puntos en una circunferencia donde no se puede establecer con cuál se comienza y con cuál finaliza. Todo, al fin, como un artificio ingenioso que sigue apuntando hacia un punto más allá de todo tecnicismo, a una idea recurrente que impregna cada página de nuestra obra.

Por último, en el cuarto capítulo, presentamos varias posibles soluciones que pretenden explicar y unificar cada uno de los datos arrojados por el análisis: el paso

siguiente en el comentario hermenéutico, es decir, una interpretación. Propusimos que tal vez la idea subyacente sea señalar la similitud entre soñar y escribir una obra, por no decir que todo el mundo; que quizá no somos tanto el sueño de los dioses, sino éstos el sueño de nosotros. También todo podría ser concebido como una conversación entre dos personajes entregados al deleite de la imaginación. Acaso toda la obra no sea sino una representación teatral, pero de un teatro mental cuyos personajes son los mismo intereses e inquietudes de su autor. De igual manera, tal vez toda la novela no sea sino la forma escrita y literaria de un acto erótico-ritual, de un sacrificio con el que se alimenta a la vida misma.

Al final, parece distinguirse a la distancia esa idea secreta, esa concepción profunda en el fondo de *El hipogeo secreto*. Se trata, pues, de una visión no solamente de la creación de una novela o una obra de arte, sino del mundo mismo; una visión mágica y mítica, tal vez lejana ajena a esta época tecnocrática, como un insecto atrapado en el ámbar. Es un intento de simbolizar y unificar lo que la creación pura significa: el origen de todas las cosas. Así, no importa si es Salvador Elizondo quien ha inventado esta historia banal; bien podría ser que ésta, o todo lo demás, sea sólo una de las novelas de X. Quizá la Perra esté soñándolo todo o bien el Imaginado dé cuerpo y vida a nuestros ensueños. En todo caso, esto no importa, la idea es que cada obra de arte, de alguna manera, propone o construye todo un universo a partir de su concepción.

Desde este punto de vista, *El hipogeo secreto* parece ser una novela incluso más ambiciosa que *Farabeuf* y también bastante distinta. Aquí Elizondo condensa buena parte de sus intereses y de sus ideas acerca de la literatura. Para él, la novela debe modificar sus procedimientos e incluso su finalidad; la narrativa tradicional estaría agotada como las ruinas de una ciudad. Elizondo anda tras la huellas de Mallarmé, de Valéry, de Eisenstein y de Joyce, procura conjuntar ideología y técnicas, ideal y búsqueda. Al final, podemos concluir que *El hipogeo* es una obra hondamente intelectualizada, producto de una profunda reflexión y de un conjunto de técnicas sumamente complejas de textualización en la que el héroe no son las palabras ni el lenguaje, no es Salvador Elizondo o X., tampoco se trata simplemente de la creación de una novela; es una concepción completa del mundo, pero particularmente de la misión de la creación artística como generadora de realidades

universales. En palabras de Carlos Monsiváis, Elizondo de hecho representa “la novela como marginalidad, heterodoxia, quebrantamiento de la moral burguesa, asedio de las nociones esquemáticas y lineales de la conciencia” (1976, p. 1498).

En su tesis, Oscar Mata realiza una aguda observación acerca de la impresión final que la novela imprimió en su lectura: “La obra logra su purismo por su falta de concretizaciones, por su reiterado apego a la abstracción, a las sugerencias” (1975, p. 120); y más adelante: “El purismo está conseguido, pero a un precio muy alto: la belleza de la obra queda entredicho, es poco accesible ya que la forma se ha puesto en contra del contenido.” (p. 122) Efectivamente, existe una objeción general respecto a la accesibilidad de la novela: no está dirigida a cualquier tipo de lector. Sin embargo, no me parece demasiado aventurado decir que Elizondo estaba consciente y aceptó el precio.

Una última consideración parece pertinente: los temas que interesaron a Salvador Elizondo en la época en que escribió *El hipogeo secreto* persisten a lo largo de su obra posterior tanto en ensayos como en textos literarios como *Cámara Lúcida* o *Miscast*. Sin embargo, en todo artista una extraña evolución cobra efecto, al grado que en su última novela, *Elsinore*, prácticamente no encontramos rastro de estos temas. En cambio, parece retornar a las formas tradicionales de la narrativa, pero esta vez con la naturalidad y emoción de alguien que ha salido ya tiempo atrás de los laberintos filosóficos implícitos en las ideas de *El hipogeo secreto*. Justamente ahí radica la principal limitante de nuestro trabajo, se trata de un estudio sincrónico. En la búsqueda de abrir la discusión crítica de ésta y otras obras de Elizondo serán necesarios estudios más profundos y diacrónicos que puedan revisar y unificar criterios y, de esta manera, ir completando un panorama más completo de la obra de un escritor de tan hondo pensamiento como lo fue Salvador Elizondo quien, a nueve años de su muerte, brilla orgullosamente entre la constelación más brillante de las letras mexicanas.



BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, D. (1982). Una aproximación a la metaficción: tres casos distintos en la novela mexicana contemporánea. *Semiosis*, 7-8, 123-140.
- Barrenchea, A. M. (1982). La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos. *Revista Iberoamericana*, 48, 377-381.
- Barthes, R. (1973). *Ensayos críticos*. Barcelona, España: Seix Barral.
- Barthes, R. (1977) Introducción al análisis estructural del relato. En S. Nicolini (Ed.), *Análisis estructural del relato* (pp. 65-118). Buenos Aires, Argentina: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Bataille, G. (2002). *Las lágrimas de eros*. Barcelona, España: Tusquets.
- _____. (2008). *El erotismo*. Barcelona, España: Tusquets.
- Benveniste, E. (1977). *Problemas de lingüística general, II*. México: Siglo XXI.
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Beuchot, M. (2011). *Historia de la filosofía del lenguaje*. México: FCE.
- Borges, J. L. (2002.) *La historia de la eternidad*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Brushwood, J. (1984). *La novela mexicana (1967-1982)*. México: Grijalbo
- Cirlot, J.E. (1971). *A dictionary of symbols*. London: Routledge&Kegan Paul.
- Curley, D. (2008). *En la isla desierta. Una lectura de la obra de Salvador Elizondo*. México: UAM.
- Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, España: Editorial Herder.
- De Teresa Ochoa, A. (1996). *Farabeuf, escritura e imagen*. México: UNAM.

- De Toro, A. (1992). *Los laberintos del tiempo*. Berlín, Alemania: Vervuert Verlag Frankfurt am Main.
- Durán, M. (1973). *Tríptico mexicano (Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo)*. México: SEP.
- Eagleton, T. (1988). *Una introducción a la teoría literaria*. México: FCE.
- Elizondo, S. (2000a). *Autobiografía precoz*. México: Editorial Aldus.
- _____. (2001a). *Camera lucida*. México: FCE.
- _____. (2001b). *Contextos*. México: FCE.
- _____. (2000b). *Cuaderno de escritura*. México: FCE.
- _____. (1992). *El grafógrafo*. México: Editorial Vuelta.
- _____. (2000d). *El retrato de Zoé y otras mentiras*. México: FCE.
- _____. (1985). *Farabeuf*. México: Joaquín Mortiz.
- _____. (2000d). *Narda o el verano*. México: FCE.
- _____. (2007). *Pasado anterior*. México: FCE.
- _____. (2000e). *Teoría del infierno*. México: FCE.
- Guerrero, F. (2001). *Farabeuf a través del espejo*. México: Ediciones Casa Juan Pablos.
- Gutiérrez, L. A. (2009). *El tiempo en Farabeuf*. Tesis de maestría no publicada, UNAM, México.
- Larson, R. (1998). *Bibliografía crítica de Salvador Elizondo*. México: El Colegio Nacional.
- Mata, O. (1975). *El hipogeo secreto de Salvador Elizondo*. Tesis de licenciatura no publicada, UNAM, México.
- Mateos, J. (1978). *Análisis semiótico de los textos*. Madrid, España: Ediciones Cristiandad

Monsiváis, C. (1976). Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX en *Historia mínima de México*, Tomo II (pp. 1377-1548). México: El Colegio de México.

Paz, O. (2003). *El arco y la lira*. México: FCE.

_____. (1973). *El signo y el garabato*. México: Joaquín Mortiz.

Pereira, A. y Albarrán, C. (2006). *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo 1947-1968*. México: UNAM.

Redondo Goicochea, A. (1985). *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*. Madrid, España: Siglo XXI.

Reveles, P. (2007) Para una lectura iconotextual de Farabeuf de Salvador Elizondo. *Trans*, 4, 67-78.

Sabugal, E. (2005). *El hipogeo secreto de Salvador Elizondo, una novela paradigmática del posmodernismo en México*. Tesis de maestría no publicada, Universidad de las Américas, Puebla, México.

Sánchez, R. y Elba, M. (1986). El teatro de espejos en Farabeuf de Salvador Elizondo. , *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, 27, 153-169.

Sotomayor, A. (1980). *El hipogeo secreto: la escritura como palíndromo y cópula*. *Revista Iberoamericana*, 46, 499-513.

Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y narración I*. México: Siglo XXI.

Valdés, M. (1988). De la interpretación. En M. Argenot (Ed.) *Teoría literaria* (pp. 317-330). México: Siglo XXI.

_____. (1989). Teoría de la hermenéutica filosófica. En G. Reyes y W. Mignolo (Ed.) *Teorías literarias en la actualidad* (pp. 167-184). Madrid, España: Ediciones El Arquero,