



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

Facultad de Filosofía y Letras

***El Hipogeo Secreto de Salvador Elizondo:
Un Laberinto Lírico***

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

**PRESENTA
EMMANUEL LÓPEZ VILLEGAS**

**ASESOR DE LA TESIS:
JUAN CORONADO LÓPEZ**



**MÉXICO
CIUDAD UNIVERSITARIA, D.F., 2016**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Para mis padres, Yolanda y Arnulfo (*in memoriam*),
y mis hermanos, Alejandro, Carlos y Luis,
por todo su amor y fortaleza.

Para Allín, mi compañera de viaje, con todo mi amor.

Para mi familia, también de palabra.

Introducción

Ubicado dentro de la Generación de Medio Siglo, junto con Juan García Ponce (1932-2003), Inés Arredondo (1928-1989), Juan Vicente Melo (1932-1996), Sergio Pitol (1933), Huberto Batis (1934), entre otros, Salvador Elizondo Alcalde (1932-2006) es tal vez el escritor más arriesgado de esta generación en cuanto a los propósitos de su escritura se refiere. Llamada así en homenaje a la revista *Medio Siglo* (1953-1957)¹ donde varios de estos escritores participaron en sus comienzos, esta generación comparte una tendencia cosmopolita, un espíritu de liberación frente a la cultura oficialista, una conciencia crítica en todos los ámbitos de la cultura, en especial con su obra misma, y un deseo de romper con los límites de la tradición en cada una de sus creaciones. Juan Vicente Melo así lo reconoce:

Esta generación ha alcanzado una visión crítica, un deseo de rigor, una voluntad de claridad, una necesaria revisión de valores que nos han permitido una firme actitud ante la literatura, las otras artes y los demás autores. Cada uno de los miembros de esta supuesta generación ha alcanzado responsabilidad y compromiso con el arte. No es raro que todos nosotros, poetas, novelistas, ensayistas, campistas, nos preocupemos por la crítica de una manera que, desde hace algunos años, no existía en México.²

Carlos Fuentes, al recordar con nostalgia los años cincuenta del siglo XX en la ciudad de México, recuerda a Elizondo como “un ser excéntrico y nocturno”³. Carlos Monsiváis lo evoca así: “el espíritu inclasificable que se detenía por minutos en la evaluación y descripción de una palabra, o en el rechazo de un lugar común”.⁴

¹ “La crítica literaria, sin embargo, ha solido aplicar la expresión al grupo que colaboró en la *Revista Mexicana de Literatura*, en sus tres épocas: de 1955 a 1958 (con Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo al frente), de 1959 a 1962 (con Tomás Segovia y Antonio Alatorre, y luego Segovia y García Ponce como directores) y, finalmente, de 1963 a 1965 (bajo la dirección de García Ponce).” Juan Antonio Rosado, *Juego y revolución. La literatura mexicana de los sesenta*, México, EDAMEX, 2005, pp. 26-27.

² Citado en Armando Pereira, “La Generación de Medio Siglo: un momento de transición de la cultura mexicana”, *Literatura Mexicana*, Vol. VI, Núm. 1, 1995, p. 200.

³ Carlos Fuentes, *Tiempo mexicano*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, México, 1972, p. 57.

⁴ Carlos Monsiváis, “Salvador Elizondo”, en *El Universal* <http://www.eluniversal.com.mx/editoriales/33932.html> Consulta: 25 agosto 2012.

Dramaturgo, cineasta, ensayista, narrador, académico, traductor, poeta, Salvador Elizondo nació y murió en la ciudad de México. Vivió parte de su niñez en la Alemania nazi. Durante su adolescencia estudió en un internado militar en Elsinore, Estados Unidos, y en Ottawa, Canadá, terminó la preparatoria. Hizo estudios de cine y letras en la Academia de San Carlos, en UNAM, y en otras universidades de Europa: Perugia, París y Cambridge. Fue miembro del Colegio Nacional a partir de 1981 y de la Academia Mexicana de la Lengua desde 1980. Su obra se abastece de distintas esferas de la creación humana, entre ellas el cine, la pintura, la filosofía (china, sobre todo) y la literatura. En este último campo se siente más identificado con las ideas y obsesiones de James Joyce, Paul Valéry, Ernest Jünger, Roger Callois, Gustav Flaubert, Edgar Allan Poe, entre otros. No obstante, también se identifica con la tradición de habla española: Salvador Díaz Mirón, Ramón López Velarde, Julio Torri, Jorge Luis Borges, *Contemporáneos*, Juan Rulfo, Agustín Yáñez, entre otros.

De regreso en México, en 1960 escribe su primer libro de poemas, “en edición privada de doscientos ejemplares fuera de comercio”. Fue jefe de redacción de la revista *Estaciones* y miembro fundador del grupo Nuevo Cine, que se propuso renovar la crítica sobre este arte en México. En 1965 da a conocer una película experimental en 16 mm, *Apocalypse 1900*; también escribió un ensayo sobre Luchino Visconti en 1963. En 1962 funda la revista de vanguardia *S.nob*, cuyo tiempo de vida fue de siete números. (En 2004 editorial Aldvs reeditó la revista en una versión facsimilar.) Fue becario del Centro Mexicano de Escritores en dos etapas: de 1963 a 1964 y de 1966 a 1967. En la primera etapa escribe *Farabeuf o Crónica de un instante* (1965), con la cual ganó el Premio Xavier Villaurrutia; en la segunda, concluyó *El hipogeo secreto* (1968). Obtuvo también el Premio Nacional de Literatura (1990) y fue jurado del Premio Rómulo Gallegos en 1977. *Narda o El verano* (1966) es su primer libro de cuentos, escritos entre 1953 y 1965. Pocos años después publica su *Autobiografía* (1968). Además consiguió las becas de otras instituciones: en El Colegio de México, para estudiar chino mandarín; de la Fundación Ford, para proseguir estudios en Nueva York y en San Francisco, y de la Fundación Guggenheim (1968-1969 y 1973-1974). De regreso en México, da clases en el Centro para Extranjeros y en la Facultad de Filosofía y Letras, de la UNAM y elabora *Museo Poético*

(1974), una excelente antología de la poesía mexicana moderna editada por la UNAM (Editorial Aldvs la reeditó en 2004).

Otros libros publicados por Elizondo son *El retrato de Zoe y otras mentiras* (1969), *Cuaderno de escritura* (1969); *El grafógrafo* (1972); *Miscast* (1973), una obra de teatro mental; *Contextos* (1973), artículos editoriales; *Camera lucida* (1983); *Elsinore: un cuaderno* (1988), que Elizondo consideró su libro mejor logrado; *Teoría del infierno* (1992); *Estanquillo* (1993), Tradujo además a Paul Valery, Ezra Pound y Edgar Allan Poe. Además durante casi toda su vida escribió un diario, aún en su mayoría inédito.

Libros póstumos: *Pasado anterior* (2007), textos periodísticos publicados en el *Unamásuno* de 1977 a 1979; *Mar de iguanas* (2010), recopilación de textos inéditos y algunos ya recopilados en otros libros, y *Contubernio de espejos* (2012), libro de poemas escritos entre 1960 y 1964.

La obra de Elizondo representa un reto para cualquier lector, pues está desasociada de los géneros literarios en constante deconstrucción. Las preocupaciones principales del autor son trascender los límites de su escritura y plasmar en ésta, de la forma más directa posible, sus procedimientos mentales. Es difícil que algún género literario defina su obra. Por tanto, una motivación de este ensayo es actualizar la lectura de *El hipogeo secreto*.

La crítica ha colocado tanto este texto como *Farabeuf* cerca de la tradición del *nouveau roman* francés: novelas que en general se caracterizan por narrar a través de la interiorización y de descripciones minuciosas, más que por acciones. Sin embargo, pienso que la lectura debe ser un acto de libertad. El canon literario no debe interponerse entre la obra y el lector, sólo servirle de apoyo. De este modo “la tradición ha de ser aceptada, pero de una manera crítica”⁵, pues los paradigmas desde los cuales se lee la obra de Elizondo han sido rebasados en varias ocasiones.

El hipogeo secreto se puede leer como algo más que una novela; sus alcances no se agotan ahí. Al leer este libro, intuí que puede ser un poema. Esto me llevó a investigar para sustentar esta interpretación, asumiendo los riesgos que esto significa. Por consiguiente, no

⁵ J. Habermas, parafraseado en Luis A. Acosta Gómez, *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Madrid, Gredos, 1989, p. 132.

es otro el fin de este libro que el de ensayar y compartir mi experiencia a partir del análisis de este texto. Pienso que esta lectura se justifica a partir de que entiendo la obra literaria no

... como una realidad independiente y de naturaleza autónoma que se ha construido de una vez para siempre, sino que es una realidad, cuya naturaleza puede configurarse de manera distinta según los actos de lectura realizados por distintos lectores.⁶

Por otro lado, también analizo la relación lírica de este texto con el aspecto ritual del mito del laberinto, pues el aspecto lírico de *El hipogeo secreto* también influye en la interpretación de este mito en la novela y en su sentido. Sin embargo, no ejercito lo que Umberto Eco llama un uso libre del texto para ser utilizado como estímulo imaginativo; más bien es una interpretación de texto abierto⁷, es decir, un texto que promueve la cooperación textual del lector para múltiples interpretaciones “que no se excluyan, sino que, en cambio, se refuercen recíprocamente.”⁸ Esta postura, por cierto, es la base de todo este ensayo.

A partir de estas consideraciones, propongo una relectura de *El hipogeo secreto* de Salvador Elizondo, ya que, aunque la crítica ya se ha hecho cargo de esta novela, aún faltan estudios que renueven su lectura y que, en consecuencia, la promuevan.

En la primera parte de este ensayo juzgué necesario analizar la oposición entre tradición de los géneros literarios y la obra de Elizondo. Esto nos ayudará a comprender a qué nos enfrentamos cuando nos adentramos en la escritura de este autor y nos da un panorama de las características generales de ésta; pero sobre todo, este capítulo sirve de sustento a una de mis tesis, desarrollada en el capítulo tercero, a saber, que *El hipogeo secreto*, texto que la tradición cataloga como novela o una variación de ésta, puede leerse además como un texto lírico. Por otro lado, en este primer capítulo también se resalta el espíritu transgresor de límites de Elizondo, al cual he llamado espíritu fáustico

⁶ *Ibid.*, pp. 128-129.

⁷ Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1979, p. 84.

⁸ *Ibid.*, p. 83.

La segunda parte de este trabajo es un repaso de la crítica más relevante sobre *El hipogeo secreto*. Este capítulo tiene tres objetivos: 1) apoyarnos en la crítica para conocer mejor nuestro objeto de estudio; 2) singularizar mi aportación, y 3) aportar un catálogo de las referencias críticas sobre *El hipogeo secreto* que me fueron posible encontrar.

El tercer apartado pretende mostrar que la característica metaficcional de *El hipogeo secreto* permite leerlo como un texto lírico, que se describe y medita sobre sí. Para argumentar a favor de esta interpretación, reflexiono sobre la pertinencia de vincular *El hipogeo secreto* con término “ficción”, concepto mucho más amplio que el de novela y que no se excluye con el concepto de “lírica”, pues ésta es una ficción con características particulares. En consecuencia digo que *El hipogeo secreto* es una “ficción lírica”, término que me otorgó libertad para leer este texto como un poema, pues considero que lo narrativo, lo descriptivo y lo argumentativo convergen en la creación de un “espacio lírico o poético”. Por otro lado, analizo el simbolismo de las imágenes más recurrentes en el texto, que en sí mismas son laberínticas y líricas.

Por último, el cuarto apartado es mi exégesis. En mi opinión este texto de Elizondo se encuentra ligado con las estructuras míticas del laberinto, en cuyo centro está el lector. Aún más: es mi intención relacionar *El hipogeo secreto* no sólo con la estructura narrativa del mito, sino también sus orígenes rituales.

I. La escritura de Salvador Elizondo versus la tradición genérica: el espíritu fáustico

De modo que la escritura de S.E., lo mismo si se trata de una narración, de un ensayo, de un poema en prosa o de una pieza teatral, géneros que entrecruza como en una placentera fuga hacia la indefinición genérica, o hacia un género que él prefiere nombrar, ¿e inventar?, como ‘fantasía en prosa’, resulta un teatro de la escritura, en el cual el principal personaje es necesaria y fatalmente S.E., el Escritor, tal como en sí mismo su escritura lo realiza: un personaje central centrífugo y centrípeta que se presenta ante todo como materialmente productor de grafismos, un señor grafógrafo ...⁹

JOSÉ DE LA COLINA

Es difícil, al leer la obra de Salvador Elizondo, no pensar en que casi toda se encuentra fuera de las clasificaciones genéricas. Esta intuición, vuelta de inmediato certeza, nos coloca de frente a decidir qué “cosa” es la escritura de Elizondo, qué la caracteriza. Pero antes de que hayamos llegado a la conclusión de que es sólo escritura, escritura dispuesta a reconocerse, a analizarse, a describirse, a admirarse y a reírse de sí misma, tenemos que recorrer un largo, sinuoso y paradójico camino. No se puede experimentar esta verdad si no se entra en el laberinto, aun a riesgo de perderse y ser devorados por el monstruo contenido en él. La escritura de Salvador Elizondo es el laberinto en el cual entramos ahora para llegar al centro, esa gran vacuidad, para cerciorarnos –¡oh, ingenuos!– de que no hay nada en el centro de la escritura de este autor que no sea ella misma y su lector, el minotauro, al cual se enfrenta. Sin embargo, aunque pensemos lo contrario, nunca entramos solos a estos laberintos de escritura; siempre llevamos oculto el ovillo de la tradición como guía y seguro de que saldremos de ahí a revivir esa experiencia, describiéndola, interpretándola, aunque se pierda mucho. Así que entrar al laberinto lleva implícito salir de él, es un movimiento doble, hacia adentro y hacia afuera; nadie puede comunicar desde adentro que ha entrado al laberinto, porque dentro de éste no hay nadie a quien decírselo, pues en ese momento somos el minotauro, el lector. Hay que entrar, tener una experiencia estética; salir y poder transmitirla. Por supuesto, el silencio es otra opción, quizá la más sabia, pero no la más tentadora. La tradición nos puede ayudar mucho al momento de tratar

⁹ José de la Colina, “Apuntes hacia una teoría de S.E., o del escritor como *el escritor*”, en *Biblioteca de México*, N° 75, Mayo-Junio de 2003, pp. 12-15.

de describir nuestra incursión en la arquitectura laberíntica de cualquier texto, pero nuestra experiencia como lectores, tamizada a través de la escritura, es primordial.

Así que este trabajo es la descripción de mi incursión en la escritura de Salvador Elizondo, de cuyos meandros pensé, en varios momentos, que no saldría. Leer sin compartir implica dejar la experiencia en el olvido, que, recordemos *Farabeuf*, “es más tenaz que la memoria.” Este trabajo, en esencia y a su modo, también es una lucha contra la desmemoria de mi lectura de la obra de Elizondo.

El ejercicio de la lectura es, o debiera ser, un acto liberador, de rebeldía. Cuando lo realizamos a partir de un impulso placentero, cuando sabemos que leer es lo mejor que podemos hacer, porque es lo que queremos, nos afirmamos como personas críticas de una dinámica establecida, lectores: decimos no a un “deber” para realizar un “querer”. Dejamos de buscar en la lectura un fin práctico o productivo. Al leer de esta manera, nada se interpone entre nosotros y el texto; sin embargo, todo texto y todo autor provienen de una tradición, a la cual, de una forma u otra, se deben. Al confrontar ambos, texto y tradición, afirmamos nuestro acto singular de lectura. Por esto, al revisar la relación de la escritura de Elizondo con los géneros literarios se podrán observar mejor las características de aquélla. Me explico: si somos conscientes, al escribir y al leer, de nuestra libertad frente al canon, podemos entablar un diálogo con la tradición desde la obra del artista para valorar de mejor forma las características de ésta y, en consecuencia, esto nos permitirá realizar nuevas lecturas, y enfocar la obra de cualquier escritor siempre desde un ángulo nuevo. Así, me parece, no hay contradicción al plantear la relación entre los géneros literarios, tan rehuidos por Elizondo y su obra.

Para Salvador Elizondo, el desarrollo histórico de la tradición literaria (“el sistema de costumbres y hábitos literarios”) “se mide por las rupturas y transformaciones más que por su continuidad y progreso”¹⁰, es decir, que la suma de éstas representan a aquél. En este sentido Elizondo reconoce que su obra forma parte de una tradición, pues por más innovador que el escritor quiera ser, siempre se verá de algún modo, a sí mismo y por sus lectores, reflejado, contrastado o apoyado, en aquello que lo precede. Dentro de esta tradición de la ruptura, Elizondo se identifica con el quehacer crítico y artístico de

¹⁰ Salvador Elizondo, *Camera lucida*, México, FCE, 2001, p. 150.

Contemporáneos, así lo dice en su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua

... poetas y escritores que iniciaron, hace más de cincuenta años, en México, una tendencia crítica y literaria que lejos de buscar la uniformidad gregaria o el acatamiento servil a los preceptos de una estética de manifiesto colectivo o a las vociferaciones de las “vanguardias” o grupos de choque de última hora, se abocó al equilibrio formal y a la renovación de los procedimientos de la creación literaria
 ...¹¹

De igual modo, es cercano a la tradición de aquellos escritores que centraron su arte en el perfeccionamiento del lenguaje: Joyce, Flaubert, Valéry, Poe, Baudelaire, Pound y Mallarmé. Influidos por ellos trata que su escritura esté comprometida con ella misma y no con la tradición, muy en particular con los géneros literarios. Como veremos, Elizondo no se declara en contra ni a favor de los géneros literarios, y tampoco los ignora, los subvierte y juega con ellos para desarrollar su escritura.

En *Camera lucida*, por ejemplo, Salvador Elizondo, al referirse a sus lecturas “poco prestigiadas”, desde una perspectiva de escritor, se percata a edad temprana a través de la lectura de *Corazón, diario de un niño*, de “las posibilidades de la combinación de dos géneros distintos, el diario íntimo y el cuento, en una sola obra”¹². Esto está muy presente en sus libros; por ejemplo, *Camera lucida*, libro publicado en 1983, se compone de ensayos “novelados” o “cientificados”.¹³

Este libro se encuentra lleno de autocrítica, de obsesiones, de relatos autobiográficos imaginarios (“Ein Heldenleben”), de teorías ficcionadas y ficciones teorizadas, y todo esto no son más que proyectos de escritura, experiencias convertidas en literatura a través “de máquina generadora de espejismos, dispositivo regulador del equilibrio entre la cosa, la imagen de la cosa y la idea de la cosa”¹⁴: la camera lucida: la mente, el foco de atención expresado en la escritura. Además, los escritos de *Camera lucida* se pueden leer de forma

¹¹ *Ibid.*, p. 145.

¹² *Ibid.*, p. 120.

¹³ Toledo Alejandro, “Salvador Elizondo: un experimento en clave autobiográfica” (entrevista), en *Los márgenes de la palabra*, México UNAM, 1995, p. 64.

¹⁴ Salvador Elizondo, *op. cit.*, 74.

independiente; sin embargo, existen también entre ellos y con otros libros de Elizondo relaciones intertextuales que nos llevan, una vez que las hemos detectado, a releer los textos y encontrar nuevas propuestas de interpretación o a fijar más nuestra atención en una idea. No son textos cerrados sobre sí mismos, sino conjeturas abiertas a cualquier nueva reflexión.

Por ejemplo, en “Aparato” y “El mal de Teste” se plantea el tema de la atención. En el primero se explica en qué consiste el aparato: la suprema atención de la mente en un objeto y la posibilidad de hacer escritura esa imagen captada por dicha atención. Elizondo propone en este escrito tratar el tema de la descripción del dolor, fuera de los lugares comunes, a través de este aparato llamado cámara clara, es decir, hacerlo escritura. Por otra parte, en “El mal de Teste”, utiliza ese instrumento para tratar de describir (ya que es imposible de definir) en términos de escritura lo que es el dolor, en especial la migraña. El dolor, nos dice Elizondo, es duración e intensidad puras, mientras que se puede llegar a considerar el “dolor de la migraña como una revelación de la inteligencia o como un misterio del alma.”¹⁵

“Aparato” plantea un proyecto para filtrar experiencias y hacerlas escritura, mientras que “El mal de Teste” es la *praxis* de ese proyecto en un tema en específico: la migraña. No obstante, ninguno de los dos escritos se ajusta a ningún género literario; son cuento y ensayo a la vez. Por separado cada texto se presenta como un proyecto en sí mismo; juntos siguen siendo proyectos, pero de algo más; se reinterpretan uno al otro. En este libro “La escritura se ha dimensionado de tal suerte que proyecta un sinnúmero de posibilidades conceptuales de toda índole, incluso mucho más allá de la significación de las palabras.”¹⁶

Una relación de este tipo, pero con otro sentido, puede verse entre los textos “Proyectos” y “Regreso a casa”. En el primer texto, uno de los proyectos, nos dice Salvador Elizondo, es, además de escribir el discurso de ingreso a la Academia, llenar las hojas en

¹⁵ Salvador Elizondo, *op. cit.*, 88.

¹⁶ Daniel Sada, “La escritura obsesiva de Salvador Elizondo”, En *Revista de la Universidad de México*. Nueva época, Agosto 2009, No. 66. [Consulta: 26 agosto 2011] <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/6609/sada/66sada.html>. Este texto es el prólogo de una antología basada en cinco libros de Elizondo que el antologador considera, además de *Farabeuf* y *El hipogeo secreto*, de ficción: *Narda o El verano*, *El retrato de Zoe y otras mentiras*, *El grafógrafo*, *Camera lucida* y *Elsinor: un cuaderno*.

blanco de su vida en la casa de sus padres, en Coyoacán, a la que ha regresado después de veinte años. “Regreso a casa” es el discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, la vuelta a casa, a la tradición, discurso sobre el viaje, el término de un proyecto y el inicio de otro, que se plantean como destino de la literatura y única salida para el escritor.¹⁷

Todo esto nos permite reconocer que Elizondo, antes que entender los géneros literarios como un modelo de escritura, los aprecia, de un modo más cercano a Alfonso Reyes, como funciones:

Hay tres funciones; hay dos maneras. Las funciones son [...] drama, novela y lírica. Las maneras son prosa y verso. Caben todas las combinaciones posibles, los hibridismos, las predominancias de una función que contiene elementos de otras.

Drama, novela, lírica: funciones, no géneros. Procedimientos de ataque de la mente literaria sobre sus objetivos. Los géneros, en cambio, son modalidades accesorias, estratificaciones de la costumbre de la época, predilecciones de las pasajeras escuelas literarias. Los géneros quedan circunscritos dentro de las funciones: drama mitológico, drama de tesis, drama fantástico, drama realista; novela bizantina, novela pastoral, novela celestinesca, novela picaresca, novela naturalista; lírica sacra, lírica heroica, lírica amorosa, lírica elegíaca.¹⁸

Por lo demás, verso y prosa, dice Alfonso Reyes, pertenecen al lenguaje estético. En este sentido, entre ellos no existe contraste pero no se deben confundir con el lenguaje de intención comunicativa pura.¹⁹ El verso no es exclusivo del lenguaje lírico; es un “manera” de acercarse a éste; la otra es la prosa.

Es claro al leer la obra de Elizondo que su escritura coincide con las observaciones de Alfonso Reyes: nunca la determinan los géneros (funciones), ya que en ella “caben todas las combinaciones posibles”. Es decir que Elizondo sólo atendió los géneros literarios, en la mayoría de su obra, como procedimientos para asediar la escritura; nunca como un fin. Entre más consciente fue de su vocación como escritor menos se propuso escribir, por ejemplo, un cuento, una novela, un ensayo; sólo escribir. Esto es aún más claro cuando sabemos que Elizondo concibe “la literatura como la realización de un género de la

¹⁷ Salvador Elizondo, *op. cit.*, p. 49.

¹⁸ *La experiencia literaria*, México, FCE, 1994, p. 74-75.

¹⁹ *Ibid.*, p. 78.

escritura que se cumple en un orden eminentemente técnico, pero de cuyos orígenes o de cuyo destino no está ausente el misterioso elemento de la emoción y del talento artístico.”²⁰

En el prólogo de la antología *Neocosmos*, Salvador Elizondo reflexiona sobre este asunto:

Desde mis orígenes literarios decidí desentenderme de la idea de géneros y la de abocarme a una idea más sencilla, la de Arte. Por lo demás habría que plantearse una pregunta absurda: ¿cómo es posible concebir géneros particulares sin su correlativo de partes generales?, figura que ilustra una fábula cuya moraleja es comprensible pero inexpresable, una paradoja crítica que impide *clasificar* adecuadamente la obra. Estos escritos son tal vez el resultado de esa paradoja que con tanta fuerza actúa volviendo el juicio crítico impreciso cuando no disparatado. El perímetro de la escritura no puede estar marcado o delimitado por una tabla de coordenadas sobre las que se desplazan unas regletas. Si la crítica es un arte, sólo lo es cuando a ella se aúna la inspiración, el temor a equivocarse y el sentido del humor concebido como una dispersión mental *simpática* hacia la vida o hacia la tristeza de la vida.²¹

En el mismo sentido, Daniel Sada resalta, en el “Prólogo” de *La escritura obsesiva*²², la libertad como una de las cualidades más visibles de Salvador Elizondo; libertad circunscrita a las convicciones literarias del autor. Destaca además, producto de esta libertad, la atmósfera poética de su obra y la ruptura con el canon literario. Sobre todo, dice, Elizondo extendió los límites anquilosados del género cuentístico más allá del esquema básico de inicio, desarrollo y conclusión, y del final sorpresivo o hipotético.²³ Del mismo modo, Emmanuel Carballo, al analizar los cuentos que componen *Narda o El verano*, uno de los libros más conocidos de Elizondo, encuentra que:

Desde el punto de vista de la estructura, pone en tela de juicio procedimientos que ya comienzan a ser clisés en la nueva retórica narrativa: la simultaneidad de planos, el paso lento, la vigilia delirante, la introspección, el prosaísmo y el reverso de la moneda, el aliento poético. Elizondo a veces los usa, pero con diferente sentido y, sobre todo, con apreciables matices de sorna e irreverencia.²⁴

²⁰ Salvador Elizondo, *op. cit.*, p. 150.

²¹ Citado en Adolfo Castañón, “Salvador Elizondo. Ideal del hombre que se hizo prosa” [en línea], febrero 2007, n° 36, pp. 79-88, [Consulta: 26 agosto 2011] en http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/3607/pdfs/79_88.pdf

²² Daniel Sada, *Op.cit.*

²³ *Ibid.*, 59-64.

²⁴ Emmanuel Carballo, “Prólogo”, en *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos. Salvador Elizondo*, México, Empresas Editoriales, 1966.

En *El Retrato de Zoe y otras mentiras*, por ejemplo, los recursos literarios de sus relatos son expuestos de inmediato. Desde el título el autor no cesa en su afán de recordarnos que lo que leemos son mentiras. De este modo deja de ser una preocupación para él escribir algo real (fantástico o realista), es decir, algo que puede o podría existir fuera de la escritura. Los artilugios de la ficción, que servían para disfrazarla verdad, ahora se utilizan para revelar que toda literatura es una gran mentira; ya no para tratar de ocultarla. Sin este obstáculo Elizondo se vuelve más libre para crear, fantasear, imaginar y teorizar en su escritura sus diversas obsesiones. Sin embargo, estas cualidades no excluyen la coherencia. Sus textos son verosímiles, pero ya no como algo creíble fuera de la escritura, sino dentro de ella.

En “El retrato de Zoe”, el narrador, que durante todo el relato se dirige a su amante, discurre sobre la ausencia de Zoe. El lector se encuentra frente a un planteamiento del significado de la ausencia: el hueco que deja algo o alguien en nosotros cuando ha desaparecido. En cierto momento de la conversación, el narrador, al hablar sobre Zoe, declara: “Me siento, como si dijéramos, colmado de su desaparición.”²⁵ De tal manera que también sabe que lo real, lo tangible, lo que no deja un hueco, es menos importante que aquello que, aunque sea mentira, se encuentra en nuestro interior. “Tú en cambio eres real. Eres real en la medida en que son reales las verdades que nada significan y que junto a esas mentiras significativas como la presencia de Zoe tienen un significado infinitamente más amplio que la verdad más contundente.”²⁶, dice el personaje a su amante, acostada a su lado, para oponer la presencia de su acompañante frente a la ausencia de Zoe.

Dentro de este monólogo íntimo entre una pareja, la anécdota es un mero pretexto para hacer presente la ausencia y no sólo hablar de ella. Debido a que el personaje narra desde la memoria, la conversación nos introduce en un ambiente de ensueño. Las retrospectivas no tienen otra función que hablar del pasado. No hay un final sorpresivo ni hipotético que haga significar al relato de otro modo; sólo una reafirmación de las ideas del narrador a partir de la oposición entre imágenes de presencia y ausencia: “Yo quiero

²⁵ Salvador Elizondo, *El retrato de Zoe y otras mentiras*, México, FCE, 2000, p. 13

²⁶ *Ibid.*, p. 19.

conocer ahora como se conoce una montaña y no como se ignora una caverna. Ven, ven aquí junto a mí. Te lo imploro. Ven. Que nunca haya olvido entre tú y yo.”²⁷

Las distintas significaciones que pueda tener el relato se deben más a la fuerza del discurso del personaje que a las técnicas de la narrativa. No obstante, este texto no es tampoco un ensayo. Una de las consecuencias de que el autor nos presente sus ideas de este modo, y no de forma didáctica, por ejemplo, es que tiene toda la libertad para desarrollar y mostrar imágenes rotundas de la ausencia: “Queda de ella [de Zoe] el hueco que su gesto tallaba en el espacio.”²⁸

Elizondo lleva las convenciones literarias entre texto y lector a otro nivel; ya no es necesario que éste crea que todo lo que lee es verdad; ahora debe aprender a disfrutar los artificios y a participar de ellos en la recreación de la escritura, ya sea en “Una investigación acerca de la naturaleza interior de la realidad” disfrazada de una humorosa anécdota (“Teoría del disfraz”) o en la descripción de un personaje tan real como nuestros sueños o nuestro imaginario (“Teoría del Candingas”).

En *Cuaderno de escritura* se hace más evidente la preocupación del autor por romper con el sistema genérico de la literatura, como declara a Jorge Ruffinelli.²⁹ Elizondo colocó en este cuaderno diferentes tipos de escritos que en ningún momento se adscriben a un género en especial, ni por separado ni en conjunto. Aquí podemos encontrar desde aforismos que nos enfrentan de manera directa con las obsesiones de Elizondo hasta esbozos de ensayos (“Teoría del infierno”), apreciaciones sobre la obra de algunos pintores, ensayos sobre las ideas que son caras a toda su obra (“Invocación y evocación de la infancia” y “Teoría mínima del libro”), entre otras escrituras ceñidas, ya no a la idea del libro, sino sólo a la de escritura. Por otro lado, es importante también, para comprender un poco más esta idea, ver la primera edición de este “libro”: una portada muy parecida a la de los cuadernos escolares, en cuya etiqueta impresa se ve, con letra de Elizondo, el nombre del cuaderno y a quien pertenece.

El texto más interesante del *Cuaderno*, para el tema que se trata en este capítulo, es “Una página de diario”. Es una reflexión sobre la imposibilidad de su escritura y de su

²⁷ *Ibid.*, p. 22.

²⁸ *Ibid.*, p. 20.

²⁹ Jorge Ruffinelli, “Salvador Elizondo” (Entrevista), *Hispanamérica*, año VI, núm. 16, 1977, p. 41.

lectura; un simulacro de una página de diario; un juego para el que escribe y para el que lee, porque está en duda la veracidad de lo escrito. Lo único que cuenta y prevalece, dice Elizondo, es su escritura.³⁰ En esta lógica, aunque no lo parezca, es un texto de buena voluntad, pues no son adivinanzas para el lector, porque Elizondo nos advierte que no busquemos otra cosa en estos textos que no sea la escritura; nos propone una forma diferente de leer; nos comparte, por así decirlo, las nuevas reglas del juego.

Lo conciso de “Una página de diario” y el tema serán las características de *El grafógrafo*, cuyo título es el mismo del primer texto, que nos remite de inmediato al tipo de escritura a la que nos enfrentaremos en todo el libro.

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 que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribo que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaría escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo.³¹

La escritura de Elizondo tiende cada vez más a ser un imán que atrae la atención del lector y no la deja escapar hacia ningún otro lugar que no sea ella. La imaginación de éste se ciñe a cada palabra, a cada frase, pues no puede asirse de otra parte, a riesgo de recomenzar la lectura una y otra vez. Nada sobra y nada falta. Las palabras son libres de crear y recrearse. El universo son ellas, no lo que nombran, como también lo pone de manifiesto un texto de este libro titulado “El objeto”. Aquí el objeto que se describe es el mismo texto: “El objeto”. La descripción de éste es un pretexto, un engaño, para desarrollar una hipótesis: “más un hecho inconsumado que una cosa y más un simulacro de una cosa que un hecho.”³² Por otro lado, las referencias culturales, como *La odisea* y una sonata de Mozart, en “Aviso” y en “Experimento nocturno”, respectivamente, son pretextos para construir nuevas fantasías. Las creaciones de Homero y Mozart se convierten en el espacio

³⁰ Salvador Elizondo, *Cuaderno de escritura*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1969, p. 44.

³¹ Salvador Elizondo, *El Grafógrafo*, México, FCE, 2000, p. 9.

³² *Ibid.*, p. 105.

de las ficciones de Elizondo, auténticas y autónomas. Mientras que en Homero, Odiseo, sin desatender parte de los consejos de Circe, se hace amarrar a un mástil sin cubrirse los oídos de cera para disfrutar y sobrevivir al canto de las sirenas, que tantos naufragos y muertes ha provocado, en el texto de Julio Torri, Odiseo, desconsolado, se lamenta con Circe por no poder oír el canto de las sirenas, ya que éstas, al saber que Odiseo iba dispuesto a perderse en él, se negaron a cantar. Elizondo, a partir de estas dos versiones del relato, que no desconoce, pues “Aviso” está dedicado a la memoria de Julio Torri, crea otro en donde Odiseo después de abandonarse al canto de las sirenas despierta, dueño de una claridad de pensamiento, y nos advierte que “el canto de las sirenas es estúpido y monótono, su conversación aburrida e incesante; sus cuerpos están cubiertos de escamas, erizados de algas y sargazo. Su carne huele a pescado.”³³ En “Experimento nocturno” una sonata de Mozart sirve de instrumento de descripción de los procesos de la mente del escritor, que se obstina en “hacer coincidir *exactamente* los movimientos de los músicos mentales con el desarrollo de la música de Mozart que está allí afuera”³⁴ de su mente.

Como podemos notar, el autor de *El grafógrafo* no está determinado por los géneros literarios, mas tampoco se desentiende de ellos; sabe de su existencia y se sirve de ellos para hacer su escritura más libre. Los textos de este libro son realizaciones de proyectos imposibles –dice Elizondo. Estamos ante el proyecto literario como género.³⁵ Pienso que si somos conscientes de estas características de la obra de Salvador Elizondo, podremos apreciarla y disfrutarla mejor.

Por otro lado, Salvador Elizondo escribió, en 83 cuadernos, desde los doce años de edad hasta tres días antes de su muerte, un diario.³⁶ Paralelo a éste, de 1986 a 1997, escribe en cinco cuadernos lo que ha de llamar *Nocturnos*. Sobre ellos Adolfo Castañón dice lo siguiente:

Nocturno es una voz que no se encuentra en el *Diccionario de la Real Academia* pero que sirve para designar o bien una suerte de reloj marítimo, o bien el espacio donde se encuentran cautivos en el zoológico ciertos animales y aves de vida

³³ *Ibid.*, p. 11.

³⁴ *Ibid.*, p. 107.

³⁵ Jorge Ruffinelli, *op. cit.*, p. 43.

³⁶ Algunas páginas de este diario fueron publicadas en doce números de la revista *Letras Libres* durante el año 2008.

nocturna. Si el “diario” recoge las anotaciones realizadas a la luz del día, el “noctuario” registrará los sueños, imaginaciones y percepciones sostenidos durante la noche.³⁷

Otra vez Elizondo emprende una nueva aventura; intuye que hay una diferencia entre la escritura de día y la de noche y la aprovecha para experimentar: “Tiene que haber una diferencia de estilo entre los pensamientos que se *producen* de día y las ideas que *surgen* de noche.”³⁸ Esta cita trae implícita, a mi modo de ver, la diferencia entre un diario y los *Noctuarios*. Los pensamientos son trabajados en el diario, es decir, *producidos*; *no surgen*, directos, como las ideas en los *Noctuarios*. Pero esto no significa que esta escritura sea poco lúcida o automática. Por el contrario, la diferencia podría ser que las ideas son las obsesiones más profundas del escritor. Esto es que la espontaneidad nocturna es efecto de un trabajo intelectual diurno: “Hoy en la mañana estuve pensando conscientemente qué escribir hoy en la noche.”³⁹ No obstante, esta consecuencia no es del todo directa, según lo siguiente: “Una prueba de que el pensamiento diurno es radicalmente distinto del pensamiento nocturno es que las ideas que pienso en la mañana para poner aquí de noche se me olvidan.”⁴⁰

Miscast, por otro lado, es la tentación satisfecha de Elizondo de escribir para la escena. De nuevo, como bien lo analiza Dermot Curley en su indispensable estudio sobre la obra de Elizondo, nos encontramos con que el autor ha alterado las reglas del género para reiterarnos de forma precisa que todo es teatro, un engaño:

El guión está en escena desde el comienzo. En un momento dado, el Director se ve obligado a consultarlo. Más tarde llega la Marquesa inesperadamente y confunde todo. Se opone al guión, viola las reglas. Luego, el dramaturgo deja de escribir y el Secretario no encuentra a Moriarty en la estación y Susy se fastidia de ser la hija, quiere ser la sirvienta. En *Miscast* no se respeta a nadie.⁴¹

³⁷ Adolfo Castañón, “Prologo”, en Salvador Elizondo, *Mar de iguanas*, Atalanta, Girona, 2010, p. 24. En este libro está incluido, por primera vez, el primero de los cinco cuadernos de *Noctuarios*. Además se recopilan tres textos ya conocidos del autor: *Autobiografía precoz*, “*Ein Heldenleben*” y *Elsinor: un cuaderno*.

³⁸ Salvador Elizondo, *Ibid.*, p. 220. El subrayado es mío.

³⁹ *Ibid.*, p. 225.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 224.

⁴¹ Dermot F. Curley, *En la isla desierta. Una lectura de la obra de Salvador Elizondo*, México, UAM-Aldus, p. 309-310.

El tema de una misión secreta para intentar obtener una fórmula tenida en la memoria del supuesto doctor Moriarty⁴², cuya identidad siempre está en duda, es el pretexto para que se desarrollen una serie de farsas que revisten la obra de un aspecto cómico, casi inédito, hasta este momento, en toda la obra de Elizondo. (Aunque aclaro que ésta no carece de fina ironía y de un sutil humor negro.)

Para terminar, sería notorio para cualquier lector que *Farabeuf* y *El hipogeo secreto*, textos publicados como novelas, rompen con las normas de ese género. Este aspecto del *El hipogeo secreto* lo atenderemos más adelante (capítulo III). Con relación a *Farabeuf*, sería demasiado, para los fines de este trabajo, detenernos a analizarlo, ya que es el texto de la obra de Elizondo que más páginas le ha dedicado la crítica. Por tanto, de forma somera sólo enunciaré tres opiniones sobre la indeterminación del género en *Farabeuf*. Juan Coronado ha señalado que esta novela “contradice el género al crear un texto sin desarrollo temporal, sin historia que se mueve en un claro devenir.”⁴³ Para Manuel Durán, además de resaltar sus valores líricos, “La novela de Elizondo [...] es un caótico rompecabezas con instrucciones parcialmente borradas, ininteligibles.”⁴⁴ Tras realizar seis lecturas de *Farabeuf* relacionadas entre sí, Curley lo interpreta como “un teatro mental”, un texto cortado que “es la disolución y la subversión organizada de técnicas narrativas y de la seguridad que éstas producen.”⁴⁵

Por todo lo anterior, me atrevo a decir que la escritura de Salvador Elizondo contraviene cualquier tipo de límites que le pudiera imponer la tradición, pues sus obsesiones se apoyan en un espíritu fáustico, transgresor de los límites y del orden como institución. La obra de Elizondo pertenece a la tradición de los genios, que “tienen acceso, aunque sea de manera temporal, a los infiernos y se tratan familiarmente con los diablos, como si fueran personas de la misma especie.”⁴⁶ Esta escritura propone un orden individual en los actos de leer y de escribir, aunque éstos no excluyen la tradición. Como Fausto con su hambre de conocimiento, Elizondo no limita su escritura a la literatura. La filosofía, el *I Ching*, lo científico, las técnicas cinematográficas del montaje, la ciencia ficción, la pintura,

⁴² Personaje aparecido en “La luz que regresa”, en *Camera lucida*.

⁴³ Juan Coronado, “*Farabeuf* en el tiempo congelado” en *Casa del tiempo*, vol. VII, época III, número 86, p. 64.

⁴⁴ Manuel Durán, *Triptico mexicano*, México, SEP, 161.

⁴⁵ Dermot F. Curley, *op. cit.*, p. 226.

⁴⁶ Salvador Elizondo, *Teoría del infierno*, México, FCE, 2000, p. 25.

las geometrías imposibles, los sueños..., la enriquecen, pues al fin y al cabo concibe el mundo como escritura.

En este sentido, hay dos obsesiones, entre otras varias, en lo profundo de la literatura de Elizondo: el infierno y lo diabólico. De distintas maneras esto se pone de manifiesto en gran parte de su obra, pero es más evidente en su recolección de ensayos titulada *Teoría del infierno* (publicada en 1992 y que contiene escritos compuestos entre 1959 y 1972). Como Fausto, Salvador Elizondo es poseedor de una gran sabiduría y conocimiento, pero nunca queda satisfecho. El autor del libro de cuentos *Narda o El verano* conoce la tradición, es un referente para él, pero nunca se somete a sus juicios; por lo contrario, siempre busca experimentar; es un escritor lúcido y brillante, pero no le basta, tiene que atravesar el umbral que va de la autocomplacencia a lo riesgoso, perderse, como Fausto, en los infiernos de sus obsesiones. Elizondo ve al Mefistófeles de la segunda parte de *Fausto* como “compañero de viaje que va en nosotros [...], un dialogo de Fausto consigo mismo, con su sí mismo que es Mefistófeles.”⁴⁷ En efecto, Fausto es Mefistófeles también. No basta al espíritu de Elizondo con el orden, la sabiduría y el conocimiento del canon; le hace falta la negación, la actitud crítica y a veces hasta mordaz consigo mismo para romper los límites de su escritura. No por nada este escritor ve en la conciencia crítica de la cultura europea “la descripción del infierno.”⁴⁸

En el contubernio entre el doctor Fausto y Mefistófeles, Elizondo ve la continuación de los mitos que sugieren la necesidad de experimentar con lo inexplorado:

El espíritu ha experimentado allí una metamorfosis que en todo alude a la similitud entre todos los mitos que asimilan la posesión del conocimiento, la cifra del canto o la realización del amor a ese movimiento descendente que pone al hombre en contacto con los demonios, con esa gravitación que lo hace caer hacia las regiones infernales.⁴⁹

Aunque el autor no lo mencione, el mito del laberinto también debe considerarse parte de la estirpe de “los mitos que asimilan la posesión del conocimiento, la cifra del

⁴⁷ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁸ *Ibid.*, p., 24.

⁴⁹ *Idem.*

canto”, etc., como se verá en el capítulo IV, pues ¿qué es entrar en el laberinto si no un descenso al infierno, y qué es el minotauro si no nuestro demonio? Por lo pronto, recordemos que Fausto concibe la noche del aquelarre, de los diablos y las brujas, la noche de Walpurgis,⁵⁰ como un laberinto ineludible: “Fausto.- ¿Para qué abreviar el camino? Deslizarse en el laberinto de los valles [...]”⁵¹. También: “Fausto (*Solo*).- Y aunque hallara yo reunido aquí lo más peregrino escudriñaría solícito ese laberinto de llamas.”⁵² Asimismo, recordemos que Fausto, al principio de la tragedia, se deja atrapar dentro de espirales, estructura base del laberinto, formadas por Mefistófeles transformado en perro: “Fausto.- ¿Adviertes cómo, describiendo anchas espirales, corre en derredor nuestro y cada vez más cerca? Y si no me engaño, deja a su paso, a modo de torbellino, un rastro de fuego.”⁵³ En todo momento el sabio Fausto se deja atrapar por la espiral laberíntica. El viaje hacia lo desconocido es su motivación.

Fausto y Mefistófeles proponen la acción más allá de los límites. Sin embargo, recordemos que en el inicio del *Fausto*, Mefistófeles llega a perturbar, a poner en marcha, el orden de una tradición, a la cual también él y su función negadora de ese orden pertenecen.⁵⁴ Así, cualquier acto, por individual y subversivo que sea, como leer y escribir, siempre provendrá de una tradición que se busca trascender. Elizondo nos propone descender al laberinto de su escritura.

Salvador Elizondo, Mefistófeles que nos hace partícipes de los riesgos de la lectura y de la escritura. Al perdernos en los recovecos infinitos de su ésta, los sufrimos y los gozamos, igual que Fausto, como un acto de conocimiento y rebeldía.

Por último, el infierno sobre el cual reflexiona Elizondo en *Teoría del infierno*, y en toda su obra, es el de sus obsesiones más profundas como escritor: la escritura, la autocrítica, la poesía, el lenguaje, la inteligencia... Los autores, las obras y los temas mencionados en esta colección de ensayos son escudriñados bajo la mirada diabólica de Elizondo. Mirada que pone en juego la libertad del escritor y el lector, su individualidad.

⁵⁰ Goethe, *Fausto*, Cátedra, Madrid, 2001, p. 215. Nota al pie 58.

⁵¹ *Ibid.*, p. 215

⁵² *Ibid.*, p. 308.

⁵³ *Ibid.*, p. 139-140.

⁵⁴ *Ibid.*, 114-117.

Los temas de la muerte y el suicidio del alma rondan y acechan estas páginas, a lo largo y ancho de las cuales campea, silenciosa y agónica, la sombra de Fausto como un animal nocturno cautivo en una jaula transparente.

ADOLFO CASTAÑÓN, “Prólogo”, en *Mar de iguanas*.

II. Una aproximación desde la crítica a *El hipogeo secreto*

Antes de describir mi experiencia dentro de *El hipogeo secreto*, recorramos de manera general otro laberinto no menos arduo: el de la crítica. Ya vimos en el capítulo anterior que la mayor parte de la obra de Elizondo, por sus características, es inclasificable dentro de los géneros literarios canónicos. En consecuencia, casi toda la crítica que se ha dedicado a estudiar *El hipogeo secreto* ha dejado de lado los métodos convencionales de análisis – trama, tema, argumento, personajes, etc. –, pues son considerados poco pertinentes para acercarse a este tipo de textos.

En este apartado propongo acercarnos a *El hipogeo secreto* a través de la crítica, pues, para poder transmitirse mejor, toda nueva interpretación debe sustentarse en la crítica que la precede. Esto me permitirá conocer mejor *El hipogeo secreto* y delimitar mejor mi aportación, pues es mi convicción que todo lector inventa una lectura única; así como cada lectura, un nuevo lector.

El repaso de la crítica será presentado en orden cronológico y, dado el caso, también en orden alfabético.

La primera referencia que encuentro sobre este libro es una pequeña reseña de la revista del Colegio de México, *Diálogos*, a finales de 1968. Después de señalar la función y confusión entre el autor y el lector y las “voces laberínticas” de *El hipogeo secreto* se concluye que: “Y, sin tal vez, la mejor novela en lo que va del año.”⁵⁵ De esta reseña tuve noticia a través de algunos fragmentos de los diarios de Elizondo publicados por Paulina Lavista en *Letras libres*, en los que aquél declara, después de leer la reseña: “Yo no creo que sea la más importante sino la única.”⁵⁶ Octavio Paz comienza su ensayo sobre *Farabeuf*

⁵⁵ “Los libros recibidos”, en *Diálogos*, vol. 4, número 24, 1968, p. 37. Esta columna no la firma nadie. Así que se tendría que investigar o conjeturar quién de los que participaron en este número de la revista del Colmex la escribió: Ramón Xirau, Vicente Leñero, Antonio Alatorre, Rafael Segovia, Rodolfo Stavenhagen y Víctor Hugo Urquidí. Entre las novelas que se publicaron en 1968 están *La presencia lejana* de Juan García Ponce; *Bellísima bahía* de Ricardo Garibay; y *Pasto verde* de Parménides García.

⁵⁶ Salvador Elizondo, “El mamotreto”, en *Letras libres*, número 115, 2008, p.48. La entrada del diario está fechada el 1° de enero de 1969. Contrástese esta declaración con la entrada del 11 de octubre de 1986 de sus *Nocturnos*: “Habías soñado ser ¿...? Quién entre tantísimos que habías soñado ser: en tu novela policiaca, el asesino; en tu delirio de quirófano, el del cuchillo; en tu otro libro (dicho sea entre paréntesis, malogrado) el jefe incógnito de una sociedad secreta dizque mitad técnica y mitad mágica.”

y *El hipogeo secreto*⁵⁷ con una reflexión de Carlos Fuentes sobre la literatura que se vuelve enemiga de sí misma: la literatura crítica. La crítica de la realidad y del lenguaje de Elizondo parte del placer, el cual se sustenta en el rigor de sus creaciones y en la penetración de su mirada. Además, señala que estos libros provienen de la tradición de la novela filosófica de Sade, de la novela gótica y de la novela renacentista y neoplatónica de laberintos y alegorías. Para Paz, *El hipogeo secreto* es el relato de un rito de iniciación en una secta místico-filosófica, un rito que es, de nuevo, un sacrificio erótico, ahora aliado al acto de escribir una novela.” Además, aunque la estructura es compleja, los elementos que la componen son simples, dice Paz: “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 la novela, se repiten casi exactamente.” La escritura de *El hipogeo secreto* no tiene referente que no sea ella, pues los personajes y situaciones son signos: las palabras y las letras de un libro. Elizondo se convierte en un signo más cuando escribe que escribe. Así, la escritura tiende a la no significación; el signo sin significado se vuelve garabato.

Por otro lado, Rafael Conte⁵⁸ posiciona *El hipogeo secreto* dentro de la novela de la ruptura: aquella que medita sobre la estructura y el lenguaje cuestionando sus métodos y procedimientos. El autor considera que estudiar este tipo de obras desde la perspectiva tradicional, es decir, advertir el orden, el estilo expresivo, la función de los personajes y la relación entre tema y argumento, conllevaría al fracaso. Además, de forma somera, en este pequeño ensayo se señala que el procedimiento de *El hipogeo secreto* es análogo al de *Farabeuf* (“entrecruzamiento de varios planos temporales y espaciales, reales e imaginarios [...] que confluyen en la crónica de un hipotético instante”) y que “es la historia de la creación de una novela.” Asimismo, la “entidad verbal” de este libro, su realidad, se pone de manifiesto en los juegos del tiempo y espacio narrativos. El lector y el autor forman parte importante de la trama, pues se relacionan y se confunden de todas las formas posibles con el texto y los personajes. “Así el personaje de la novela es la propia novela, el autor puede ser una creación de la misma, de sus propios personajes, y leer el libro es una

⁵⁷ “El signo y el garabato”, en *Generaciones y semblanzas: Obras completas 4*, México, FCE, 2006, pp. 384-389. Publicado por vez primera en *El signo y el garabato*, México, Joaquín Mortiz, 1973.

⁵⁸ Rafael Conte, “Salvador Elizondo o la investigación estructural”, en *Lenguaje y violencia. Introducción a la narrativa hispanoamericana*, Madrid, Al-Borak, 1972, pp. 241-246.

forma de describirlo.” Sin embargo, para Conte el dominio de la técnica en la construcción de “espacios y tiempo fluidos y fugitivos” es lo más rescatable de la obra de Elizondo: “un exquisito placer para críticos y estudiosos. Sería una lástima que se quedara ahí.”, es decir, en la “destrucción interna”, carente de sentido humano. Sin embargo, desde mi percepción, Rafael Conte olvida que lo que se pone en juego en esta apuesta subversiva del escritor es, entre otras cosas, su libertad y la del lector para recrear los textos que exigen una mayor participación, como lo mencioné en el capítulo anterior.

En uno de los textos más lúcidos sobre la temática de la obra de Salvador Elizondo, Manuel Durán⁵⁹ resalta el ambiente onírico, con cierto toque irónico, de *El hipogeo secreto*. Aún así –dice Durán– el libro es un sistema “coherente y plausible”. Para este crítico, el ambiente y el clima emocional que se pueda desarrollar en la lectura es lo más destacado de la novela. El autor de este ensayo, en su lectura de *El hipogeo secreto*, después de arriesgarse a resumir la trama de la novela, sospecha que el autor es el mismo que el narrador, lo cual equivaldría al suicidio “al ordenarle a la muchacha que lo mate”. La novela es una “lucha metafísica” en la que los personajes, con una existencia frágil, luchan por precisar su identidad. Sin embargo, lo más importante –dice Durán– es el regreso de los personajes “a la luz, a la realidad, tras la larga peregrinación por el mundo de las sombras imaginadas.” Durán interpreta ciertas imágenes de la novela como simbólicas. La efímera dentro el trozo de ámbar tiene relación con el deseo humano de eternidad; el caballo encierra la sensualidad; la carta anónima significa el horror a la vida social que en distintas medidas tiene el hombre; el reloj de sol, el paso del tiempo; la ciudad imaginada son los sueños que no se pueden realizar objetivamente y, por último, el libro de tafilete rojo representa el destino.

Oscar Mata realizó una tesis de licenciatura sobre *El hipogeo secreto*,⁶⁰ pero aquí rescataremos un segundo trabajo suyo sobre la misma novela⁶¹ para resaltar sus ideas, pues considero que en éste último, además de que se sintetizan sus aportaciones, se identifican mejor. Para el autor de estos trabajos, *El hipogeo secreto* contiene varias páginas “carentes

⁵⁹ Manuel Durán, *op. cit.*, pp. 164-169.

⁶⁰ Oscar Mata, *El hipogeo secreto, de Salvador Elizondo*, Tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1975.

⁶¹ Oscar Mata, *Apuntes sobre la novela El hipogeo secreto de Salvador Elizondo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, Reporte de investigación 19, 1980.

de significación” y que sólo sirven para el desarrollo de la técnica; además, la novelización de la escritura le parece fascinante, pero no deja de parecerle “un hecho curioso”, “una interesante recapitulación de procesos técnicos de la época”, “un extraño ejemplo de barroquismo”. Por otro lado, Mata encuentra que el propósito principal de Elizondo con esta novela es purificarla, abstraerla de la realidad a través de la invocación, es decir, de la edificación de la realidad a través del acto mágico de las palabras. En este sentido Mata recalca que *El hipogeo secreto* es una novela de ideas y no de sensaciones. No obstante, al contrario de Curley que ve en esta novela un intento fallido de escritura, Mata tiene la sugerente idea que las partes “malas” funcionan como borradores de un libro que tiene como fin la búsqueda de la abstracción. Otra constante importante en esta novela, según el investigador, es el autor como personaje de la obra que él mismo está creando. Además, el autor resalta la influencia de Poe, Kafka, Proust, Joyce y Borges en *El hipogeo secreto*.

A partir de un análisis riguroso, Aurea Sotomayor⁶² nos presenta *El hipogeo secreto* como una mentira, que refleja la otra mentira, que es el universo. Por otro lado, destaca tres niveles de lectura en la novela: la aventura verbal, el palíndromo y la metáfora lúdica. Éstos, interrelacionados, nos exponen tres conceptos clave: la visión del mundo, el proceso creador y la situación del lector en la novela. Todo esto se pone en movimiento gracias a que la palabra deja de ser el instrumento comunicador y se convierte en el referente de la novela, el héroe. Así, el libro pierde vínculo con la realidad. La autora identifica el aspecto metalingüístico en *El hipogeo secreto*, el cual comparte con otros escritores, desde Cervantes hasta Mallarmé o Julio Cortázar, por ejemplo. Pero a diferencia de sus predecesores, Elizondo no sólo identifica al personaje consciente de su condición de narrador, sino que además “confunde” a ese personaje con el lector y a éste con el creador. Esta transición entre lector y narrador, dice la autora, se realiza por medio de la palabra, que es un personaje más: Mía: “zona neutral donde se anula todo contacto temporal y espacial con el mundo.” A partir de esta zona la novela se plantea como un eterno presente, en el cual nos desplazamos hacia el pasado y el futuro. Sin embargo, aunque son actitudes dinámicas, éstas sólo ocurren en un nivel intelectual, estático. Sotomayor compara esta novela con un paréntesis colocado entre los deícticos aquí y ahora

⁶² Aurea Sotomayor, “*El hipogeo secreto*: La escritura como palíndromo y cópula” en *Iberoamericana*, números 112-113, 1980, pp. 499-513.

del principio y el fin del ella misma. En la novela no hay movimiento, no hay partida ni llegada, todo ocurre en un eterno presente. Entonces, los extremos propuestos por el escritor (aquí y ahora, el Imaginado y Mía, y escritor lector) son una simulación. La novela es un palíndromo porque en cuestión de significado “da lo mismo”, porque se trata de una llegada frustrada. “Nada se habría modificado si el personaje del Imaginado y no la Perra hubiera iniciado la novela.” En consecuencia, podemos darnos cuenta que la búsqueda no es recorrido, sino entrada en el hipogeo secreto que somos sus lectores.

Por último, el caos y la ambigüedad de *El hipogeo secreto* no son sinónimos de falta de rigurosidad; forman parte de una estética del juego. Elizondo manifiesta en las “reglas” de su novela un lector específico. Un lector que quiera jugar a recrear la novela. Elizondo, dice Sotomayor, “sólo simula el caos, no opta por él.” Este ensayo se centra en destacar la importancia del lector como personaje y creador de la trama de *El hipogeo secreto*.

Aunque *Las torturas de la imaginación*⁶³ fue impreso en 1982, había ganado en 1977 el Premio Nacional de Ensayo José Revueltas. Sus autoras, Patricia Rosas y Lourdes Madrid, nos entregan en este libro dos trabajos: “*Farabeuf* o una alucinación ardiente” y “*El hipogeo secreto*, un rito fuera del tiempo”. Ambos ensayos resaltan el aspecto existencial de los dos textos de Elizondo que estudian. Respecto a *El hipogeo secreto*, se nos dice que es un texto en proceso de creación; por lo mismo, coexisten múltiples estructuras dentro de él. Los personajes, casi delineados, buscan su identidad en un mundo mezcla de realidad y fantasía. Todos ellos intuyen que se deben a una unidad superior, el creador del libro que los contiene a todos: Salvador Elizondo. Entonces, ellos no son más que los desdoblamientos del autor, el cual “será narrador, personaje y lector de sí mismo.” Aunque no argumentan, las autoras señalan que Mía surge del sueño del escritor-narrador. Ella es autónoma a diferencia de los otros personajes, que tienen su vida atada a la del propio escritor, pues siempre están en busca de él, siempre en conflicto. Por todo esto, es fácil ver que la novela se centra en la búsqueda infinita, tanto así que los personajes abandonan la novela para buscar al autor y al lector, pues todo este juego no se puede desarrollar si éste no existe. Por la estructura caleidoscópica de la novela –dicen las ensayistas– todos se entrecruzan en una confusión que lleva al surgimiento del lector como

⁶³ Patricia Rosas y Lourdes Madrid, “*El hipogeo secreto*, un rito fuera del tiempo” en *Las torturas de la imaginación*, México, La Red de Jonás-Premia Editora, 1982, pp. 37-69.

un personaje más. La teoría existe dentro del texto y siempre parece contradecirse; el autor nos la proporciona de forma fragmentada; sin embargo es parte de la novela y, como ésta, siempre se está haciendo.

Por otro lado, las autoras subrayan las coincidencias de *El hipogeo secreto* con la teoría del *nouveau roman*, en especial la de Alain Robbe-Grillet: la reflexión crítica, la vuelta sobre un mismo tema desde un plano diferente, personajes traslúcidos, carentes de carácter y categoría, productos de un sueño, quizá. Además, repasan algunos aspectos de la fenomenología de Husserl que influye en *El hipogeo secreto* y el *nouveau roman*, sobre todo lo referente a la injerencia del tiempo en la percepción de los objetos. Según las autoras, Husserl observa que el hombre es incapaz de contemplar un objeto por entero, pues sólo vemos fragmentos filtrados por el tiempo y es así que a partir de la acumulación de éstos en nuestra conciencia podemos concretar su realidad esencial. “El objeto es objeto en el tiempo”, ya que nunca podemos aprehender su presente, que siempre lo encontramos ya en el pasado. De este modo, el cuerpo, a través de las percepciones, “es la sede de las experiencias por medio de las cuales estamos en el mundo y en todo elemento”. En este sentido podemos entender al lector de *El hipogeo secreto*: aquel que reorganiza ese mundo y se integra a él. Entonces, los personajes no son sólo los desdoblamientos de Elizondo, sino también del lector-autor.

Para terminar, a partir de las cuatro partes en las que está dividido *El hipogeo secreto* las autoras distinguen cuatro ámbitos: el onírico, los dos siguientes son los de la teoría literaria y el último que remite a la novela policiaca.

En mi opinión, este ensayo sobre *El hipogeo secreto* además de señalar coincidencias valiosas para el análisis de la novela, rescata el aspecto existencial del texto, pero no logra aclarar su dicho de que “Salvador Elizondo *demuestra*⁶⁴ que su novela se nutre de percepciones; que es la vida sensitiva la que nos conduce a experimentar las sensaciones fundamentales de *El hipogeo secreto* y es la que nos permite ser la Mía del autor.”, toda vez que una de las diferencias importantes que hay entre *Farabeuf* y *El hipogeo secreto* es que aquélla se centra en el cuerpo, en las sensaciones, y ésta se ubica en la mente del autor, como veremos en le siguiente capítulo.

⁶⁴ *Idem*. El subrayado es mío.

Al rastrear las posibles fuentes artísticas, filosóficas y literarias de *El hipogeo secreto*, Malva E. Filer⁶⁵ pretende establecer un contexto que abra un camino para que el lector pueda entrar y salir del texto laberíntico de esta novela de Elizondo. Entre las conexiones que podemos encontrar en este estudio se encuentran *Las meninas* de Velázquez que enfatiza la escritura autoreferencial de *El hipogeo secreto*; la perspectiva ilusoria del Palazzo Spada de Borromi; la obsesión por la captura del instante se encuentra en el motivo de un cuadro de Chardin y la efímera aprisionada en un pedazo de ámbar; el nombre de Zoe rastreado por la autora corresponde al de “una emperatriz bizantina que vivió entre los siglos X y XI, y en cuya vida intervinieron la pasión y el crimen”; el nombre de Mía proviene tal vez de una estatua romana de una perra llamada Myia; el nombre de la Flor de Fuego pudo ser sugerido por el Taoísmo (filosofía cara a Elizondo); la estatua de Condillac representa la subjetividad pura de Mía; *Les 500 millions de la Begum*, libro de Jules Verne, sugiere una lectura de *El hipogeo secreto* como novela de aventuras. Para finalizar, la autora del texto plantea que las piedras y su relación con la mitología forman “la clave decisiva de la novela”. “*El hipogeo secreto* busca expresar la fascinación frente al misterio del mundo mineral, de ese mundo que no conoce la muerte.”, pues las visiones de ese mundo alucinante surgen del “influjo de la visión de la piedra: el mito del lithopticon.” En este último aspecto, Filer señala la relación entre la novela de Elizondo y los libros de Roger Caillois referentes a las atribuciones mágicas de las piedras, lo cual conduce a una lectura fantástica, estilo Borges, en la que se intenta descifrar el enigma del universo a través de la inscripción de la piedra que revela la naturaleza del tiempo.

El imprescindible estudio sobre la obra de Elizondo de Dermor Curley, citado en el capítulo uno de este ensayo, tiene un apartado destinado a *El hipogeo secreto* llamado “Las formas del caleidoscopio”,⁶⁶ en el cual concluye que la segunda novela de Elizondo está malograda. Para Curley el texto “representa una precipitación, un proyecto que posiblemente llegó a madurar en la mente, pero no encontró su expresión propicia en la página.” Si así fuera, con cada nueva lectura, el texto se nos presentaría más claro y lúcido –argumenta. Contrario a la que opina Aurea Sotomayor,⁶⁷ Curley piensa que el caos en *El*

⁶⁵ Malva E. Filer, “*El hipogeo secreto de Salvador Elizondo. El texto y sus claves*”, en *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*, Merlin H. Foster y Julio Ortega (ed.), México, Oasis, 1986, pp. 433-442.

⁶⁶ *Op. cit.*, pp. 229-249.

⁶⁷ *Op. cit.*

hipogeo secreto no es aparente: el texto se debate entre las reflexiones sobre la escritura de la novela y la tarea de escribirlas sin que conforme una amalgama que permita una lectura fluida. Por lo anterior, concluye que las digresiones bastante prolongadas impiden que el lector participe de forma coherente en la creación del texto. Sin embargo, también resulta interesante el análisis de los aspectos que conforman el libro, como la realidad negada en oposición a la novela realista; la ejecución de la composición por la composición: la purificación de la palabra; la descripción de los espacios imaginarios, como la ciudad-libro, en donde caben todas las arquitecturas y todos los libros. Según Curley este texto afirma la exigencia del oficio y del rigor, además de que la denotación no es la única función de las palabras. También observa muy bien un conflicto insoluble en la composición de la novela, pues ésta intenta ser un “proyecto de lectura” dentro de la esfera novelística (el género más impuro) y a la vez aspira a concretar su universo mental en una escritura purificada. En mi opinión, esta disyuntiva es uno de los aciertos del libro que lleva al lector a vivir la experiencia angustiante de estar dentro de un laberinto sin salida.

En el “Perfil de la mirada: *El hipogeo secreto*”⁶⁸, Luis H. Peña resalta la importancia del lector como factor interno de esta novela, es decir, como co-autor de todo un discurso. Basa su ensayo en identificar las funciones del narrador dentro de la estructura de la novela. Éste se desdobra en varios narradores que conforman el sistema discursivo. El narrador estructural, inherente al discurso; el narrador lúdico, consciente de su poder de incidencia en el relato y los narradores-personajes, cuya consciencia de su identidad como personajes y de su función dentro del discurso se convierte en la materia prima de la historia. A partir de la interacción entre los narradores identificados en el discurso, Luis H. Peña observa diferentes efectos en la óptica de la lectura. Uno de ellos es la visión caleidoscópica del texto, la cual se produce por el distanciamiento y acercamiento del narrador estructural a los demás narradores hasta confundirse con ellos y con el lector. Otro narrador más es la “autorreferencialidad”, surgida a partir de esta multiplicación del relato en varios relatos y de “hipótesis sintagmáticas” acerca de la identidad de los personajes. Todo esto influye para que el lector se convierta en un personaje más: en el autor de la

⁶⁸ Luis H. Peña, “El perfil de la mirada: *El hipogeo secreto*” en *Escritura en escisión, aproximación al perfil narrativo de la literatura mexicana (1958-1969)*, Xalapa, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Instituto de Investigaciones Humanísticas, Universidad Veracruzana, 1990, pp. 91-109.

trama. Sin embargo, el lector se bifurca en lector implícito y metalector. El primero confronta las hipótesis de los narradores y el segundo intentará realizar una interpretación del texto basado en un sistema de convenciones literarias. La lectura de todo este discurso, concluye el ensayo, “impone estructuras propias y reclama un proceso de desarrollo, acorde al de la escritura en donde el lector se torna parte del texto mismo ya que no solamente revela la escritura, sino que también hace que ésta se produzca.”

César Aira⁶⁹ rescata la autorreferencialidad de *El hipogeo secreto* y, al contrario de Curley, y sin todo el aparato crítico de éste, sostiene que esta novela “en realidad podría ser superior, e incluso extraordinariamente superior.” a *Farabeuf*. “Por lo menos es de lectura más grata.”, remata.

Eduardo Sabugal enmarca *El hipogeo secreto* dentro de un contexto postmoderno.⁷⁰ El análisis de las figuras de la novela (la efímera, el retrato, la mujer que lee un libro, etc.) y su estructura son la base de su tesis, la cual consta de seis capítulos y una conclusión. En capítulo uno, “Salvador Elizondo y *El hipogeo secreto*”, Sabugal, además de contextualizar la obra de Elizondo en su tiempo, señala las características generales de *El hipogeo secreto*. Entre otras destacan la metaficción, la superación del realismo, el mundo de la conciencia, la obra autónoma, la paradoja de la espacialización del tiempo. El autor relaciona el anillo de Möbius con la literatura de Elizondo, que, como el garabato al que se refiere Octavio Paz, se repliega sobre sí misma. Éstos son, a criterio del autor, atributos innegables de una obra postmoderna. En este sentido el autor deslinda el término posmodernidad, de origen anglosajón, de posmodernidad, de origen hispánico. El segundo se refiere a la corriente poética que sigue al modernismo. Mientras que el primero, el utilizado por el autor, se entiende como la época cultural heterogénea que sigue y confronta la modernidad, una época cultural global.

En “Cómo se estudiará *El hipogeo secreto*”, capítulo dos de la tesis, Sabugal, en una primera parte, nos ofrece algunas notas sobre el tiempo y el relato. Existe el tiempo de la narración y el tiempo del relato, o sea, el tiempo del significado y el tiempo del

⁶⁹ César Aira, *Diccionario de autores latinoamericanos*, Buenos Aires, Emecé-Ada Korn, 2001, p. 196.

⁷⁰ Eduardo Sabugal Torres, *El hipogeo secreto* de Salvador Elizondo, una novela paradigmática del posmodernismo en México, Tesis de maestría, Cholula, Puebla, Escuela de Artes y Humanidades, Departamento de Filosofía y Letras, 2005.

significante; el qué y el cómo, respectivamente. El relato tiene la función de transformar el tiempo en otro tiempo, pero lo que los textos de Elizondo se proponen es hacer con la narrativa lo que sólo se puede hacer con la imagen inmóvil: fijar un instante, una indefinición, una apertura. De esta forma, en la escritura de Elizondo se pone de manifiesto la imposibilidad del relato, pues se considera como algo clausurado. No obstante, los textos de Elizondo son relatos (algo finito), aunque no tengan un cierre respecto a su significado.

En la segunda y la tercera partes de este de este capítulo, el autor describe su marco teórico. Hay dos perspectivas, dice, desde las que se puede estudiar la obra de Elizondo: la lógico-estructural y la cronológica temporal, complementarias entre sí. La primera hace énfasis en la estructura general del texto; la segunda intenta comprender lo que constituye la temporalidad humana. El autor de la tesis advierte que su estudio se basa en la primera perspectiva, es decir, la arquitectura de *El hipogeo secreto*, aunque no ignora las implicaciones filosóficas que este relato tiene para la otra perspectiva. Sin embargo, su estudio no se queda en la descripción de la estructura, también hace una interpretación de ella y de sus figuras.

En el tercer capítulo de esta tesis, “La duda como estructura textual” se nos dice que en *El hipogeo secreto* la duda influye en toda la estructura del texto (historia, anécdota, trama, personaje, protagonista y actuante). Esta duda es lo que el autor de la tesis ha llamado indeterminación, cuya característica principal es retractarse del propio acto creativo de la novela. Esto se logra a través de varios métodos utilizados en todos los niveles del texto: el vocabulario, el desvanecimiento gradual de los nombres, la existencia efímera y dudosa de los personajes (el doble), el sueño la memoria y la escritura. A partir de todo esto también se elimina la ubicación en el espacio y la certeza en el tiempo. Todo esto conforma una suma de posibilidades de la composición de un libro.

En “Figuras”, capítulo cuarto, Eduardo Sabugal, siguiendo un estudio de Pierre Michaëlis sobre *Farabeuf*, señala las figuras que “forman parte de una semántica o de una simbólica” en la estructura de *El hipogeo secreto*, es decir, “los núcleos temáticos que componen la obra, pero al mismo tiempo son el símbolo de la novela entera.” Por lo anterior es importante aclarar que el término de figuras utilizado por el autor de la tesis no se refiere al aspecto retórico, sino a figuras de pensamiento, que enfatizan en el concepto.

Sabugal localiza cuatro figuras: a) Conversación mítica; b) Recuerdo-Olvido (danza de la Flor de Fuego); c) Fijación (efímera en el ámbar-fotografía); d) Escritor-escrito y e) Sueño.

La conversación mítica, en la que dos personajes hablan de debajo de un árbol, simboliza el origen de la novela, un ámbito metafísico y también representa una paradoja, ya que siempre está sucediendo. La figura de Recuerdo-Olvido (danza de la Flor de Fuego) simboliza la imposibilidad del ritual de recordar y olvidar. Además de Mía, el lector también está sometido a este ejercicio para poder experimentar el carácter mágico de la novela. La fijación de la efímera simboliza la captura del instante dentro de un amplio fluir. Sabugal encuentra que a partir de esta paradoja Elizondo construye su novela a través de un vaivén entre narrar lo que fue y mostrar lo que podría ser y crea lo que ha llamado la estructura de la duda. La figura de escritor-escrito (pseudónimo Salvador Elizondo) es el símbolo de lo que Sabugal ha nombrado metaficción o autoreferencialidad, es decir, reflexionar la escritura de esta novela desde su escritura. En esta parte de la tesis el autor también propone que la estructura de esta figura está conformada por cuatro niveles de acecho entre escritores escritos, que interactúan entre sí y que nos llevan a la idea de que existen varios libros dentro de la novela. Además, esta figura obliga a preguntarnos más por el autor de la trama que por el contenido del libro; por el responsable último de lo que acontece en la novela. Por consiguiente, de forma inevitable esta pregunta se vincula con el aspecto antológico. “El sueño” es el último apartado del cuarto capítulo, el cual resalta el aspecto funcional del personaje de la Perra como garante de la existencia de los demás personajes y de su mundo onírico. La relación de esta figura con las cuatro anteriores reafirma la estructura de autoreferencialidad predominante en la novela, pues en el sueño de la Perra coexisten el deseo de destruir la mentira que es el sueño y la necesidad de seguir siendo soñados.

En el capítulo, “La estructuración, el anillo de Möbius”, se resalta la técnica convertida en tema que tiene *El hipogeo secreto* a través de la estructura de la cinta de Möbius, ya que ésta permite la continuidad de dos superficies aparentemente inconexas. Las fronteras entre sujeto y objeto se pierden en la novela de Elizondo debido a este esquema; lector y escritor, por ejemplo, se confunden en ciertos momentos. Genette llama este método metalepsis: cuando la división de un nivel narrativo a otro no está marcada. Esta estructura de cinta de Möbius afecta el tiempo y el espacio de la novela. En el tiempo

el presente es provisional, inestable, mientras que el futuro y el pasado se intercambian entre ellos. Esto provoca la imposibilidad de la presencia y de la existencia concreta de las cosas. En el espacio se crea una dilatación; un espacio que no tiene anverso ni reverso; ni extremo muro ni secreto centro. Del mismo modo esta estructura no permite un final del relato.

“Elizondo postmoderno” es el sexto capítulo de la tesis de Eduardo Sabugal, cuyo inicio deslinda la obra de Elizondo del *boom* y el *posboom* y justifica su clasificación dentro del postmodernismo. El autor identifica este término con la imbricación de estilos nuevos y viejos, la polifonía y mezcla de géneros, entre otros. Además encuentra cuatro rasgos de la postmodernidad literaria en *El hipogeo secreto*:

- 1) Hiperrealismo: saturación de lo real a través de ensueños, recuerdos o figuraciones mentales, lo cual pone en entredicho el discurso moderno.
- 2) Insuficiencia del lenguaje: es decir, la literatura como lugar de desencuentros; el discurso como espacio de dispersión.
- 3) Fin de binomios: esto sucede a través de la metalepsis o de la estructura de anillo de Möbius. En la literatura de Elizondo no hay contrarios.
- 4) Ausencia de identidad: las palabras como portadoras de significado son puestas en duda. Por ejemplo, con los varios nombres de los personajes de *El hipogeo secreto*.

En conclusión, Sabugal remarca el carácter postmodernista de *El hipogeo secreto*, como novela que se describe a sí misma a través de la estructura de anillo de Möbius, de repliegue y de la autorreflexión del lenguaje.

Por otro lado, María Esther Castillo⁷¹ concentra sus esfuerzos en adentrarnos en las estructuras de los mundos imposibles de *El hipogeo secreto*; para lograrlo se apoya en la comparación de esta novela con la obra del grabador holandés Maurits Cornelis Escher y *Las ciudades invisibles* de Calvino. Estos mundos marcan la inexistencia de puentes entre la realidad y lo imaginario –dice la autora– pues son mundos que no tienen soluciones

⁷¹ María Esther Castillo, “En el mundo de *El hipogeo secreto* de Salvador Elizondo”, *Enclajes*, número 10, diciembre 2006, pp. 61-71.

lógicas, sino ambiguas, paradójicas e irónicas. Para su construcción, el narrador denominado E. parte de un impulso originario, un sueño quizá, el cual se transfigura en varios planos hasta lograr un lugar en la memoria a partir de la cual emerge el mencionado impulso. Castillo llama metaficcional a esta estructura, que se acentúa más con el ingreso de un libro de tafilete rojo que contiene la historia de E., y los otros narradores. Además del aspecto metaligüístico que existe en la novela, y que ya ha sido mencionado por otros autores, la autora rescata el ambiente espacial al mencionar la cinta de Möbius como el espacio carente de límites. Para concluir, la autora hace una sugestiva observación: un movimiento entre lo real y lo abstracto entre los miembros de la novela de Elizondo y los miembros de la generación de La Casa del Lago.

En *El espacio poético de la narrativa*⁷², a partir de una apasionada y profunda disertación teórica basadas en las ideas de la filosofía de la literatura de Maurice Blanchot, en especial su idea del espacio literario, Norma Cuevas reelabora el concepto de espacio poético, el cual es inherente a la obra de autores como Elizondo y Blanchot. En términos generales, la idea de Blanchot sobre el espacio literario consiste en afirmar que la literatura es esencialmente espacial y no temporal. Este espacio surge en la actividad de la escritura y la lectura, como ejercicio, como algo que acontece, es decir, como el proceso de la escritura en una escritura que tiene como única posibilidad de realización la de no poder alcanzar jamás el origen de la obra. Luego, Cuevas dice que este espacio se puede fragmentar en unidades específicas según la perspectiva adoptada: espacio ficcional, espacio dramático, espacio diegético, espacio narrativo y espacio lírico, entre otras. De este modo, la autora sugiere el espacio poético, el cual permite distinguir el pensamiento literario sostenido dentro y por la narrativa, es decir, la teoría *en* la literatura, que no teoría literaria. La autora aclara que el término poético no se refiere a la poesía sino a la poética, a la visión estética y filosófica del autor respecto a la literatura. En otras palabras, el espacio literario es la fusión en perfecto equilibrio de dos lenguajes en apariencia distintos: el de la ficción y el de la reflexión sobre el lenguaje literario.

⁷² Norma Angélica Cuevas Velasco, *El espacio poético en la narrativa. De los aportes de Maurice Blanchot a la teoría literaria y de algunas afinidades con la escritura de Salvador Elizondo*, col. Biblioteca Signos, número 38, México, Casa Juan Pablos-Universidad Autónoma Metropolitana, 2006.

Las reflexiones anteriores servirán a Norma Cuevas para, en el quinto capítulo de su libro, conjeturar que *El hipogeo secreto* es una narración de metatextos que contienen el pensamiento literario de Elizondo, y no una novela experimental. Para ello, esboza un análisis con base en el concepto de espacio poético, relacionado con la noción de espacio literario de Blanchot, en el sentido de que la lectura en el curso de la escritura es su destrucción; un discurso narrativo literario que ha vuelto la mirada hacia sí mismo. Orfeo que vuelve la mirada en su ascenso del infierno. Cuevas afirma que, en calidad de artefacto literario, *El hipogeo secreto* condensa el pensamiento literario de Elizondo, aún más que en sus ensayos. Narración y teoría son lo mismo dentro del espacio poético de la novela: recursos literarios de la narración y consideraciones filosóficas sobre la literatura. Advertir esto es decisivo para poder comprender que *El hipogeo secreto*, en cuanto contiene un relato, es una novela y, en cuanto teoriza sobre su escritura, es una desnovela.

Karim Benmiloud⁷³, en su excelente interpretación de *El hipogeo secreto*, resalta la relación que existe entre la novela, las ciudades ideales y los laberintos, en los cuales, por su puesto, existen los mitos y los monstruos. La ciudad es la metáfora de un libro que el lector va escribiendo sobre sus ojos. El hipogeo secreto es un laberinto subterráneo como los que había en el antiguo Egipto, que en realidad eran tumbas. El laberinto de *El hipogeo secreto* se inspira en estas tumbas antes que en el laberinto de la tradición cretense de cielo abierto. Pero al mismo tiempo, *El hipogeo secreto* evoca una ciudad abandonada y en ruinas que el texto va a señalar como el centro de laberintos múltiples. Benmiloud también dice que en el libro hay referencias a los mitos de Prometeo como creador del hombre y ladrón del fuego divino. La Flor de Fuego es el fuego sagrado robado por Prometeo. Sin embargo, aquí la confrontación entre dios y el hombre es reorientada hacia la confrontación del hombre con su animalidad. El autor nos recuerda las oposiciones entre la Esfinge y Edipo, Teseo y el minotauro y Odiseo y Polifemo.

Por otro lado, a partir de la búsqueda por parte de los personajes de un centro geométrico absoluto planteada en la novela, se pueden apreciar otras lecturas. A saber: los personajes como insectos que buscan ese lugar sagrado para transformarse en mariposas, el centro como laberinto, ligado a la noción de metamorfosis. Entonces si la ciudad es la

⁷³ « Du labyrinthe à la ville imaginaire : *El hipogeo secreto* de Salvador Elizondo », *Babel* [En línea], 19 | 2009. Consultado: 31 mayo 2013. URL : <http://babel.revues.org/248>

metáfora del libro, Elizondo es el constructor de esta ciudad, Dédalo y a la vez Teseo. Por su puesto, la escritura, la protagonista de *El hipogeo secreto*, no puede ser más que el hilo de Ariadna. Benmiloud encuentra que *El hipogeo secreto* se puede leer como el relato de una doble fundación: de una novela y una ciudad.

Para finalizar, este crítico señala que el centro del laberinto subterráneo cimienta el crecimiento de las ciudades ideales, las cuales pueden ser indistintamente las idealizaciones de Roma, Venecia, La Ciudad de México y Jerusalén

Por último, Amadeo López en su ensayo titulado “El universo novelesco de Salvador Elizondo”⁷⁴ expone, a su juicio, los temas, obsesiones y estrategias de escritura que aparecen en la escritura de Elizondo, sobre todo en *Farabeuf* y *El hipogeo secreto*, ya que, según Amadeo López, “son sus narraciones más amplias, más densas, y en las que, por ello, el autor desplegó con mayor fuerza su problemática literaria y su visión filosófica del hombre, de la realidad y del mundo.” Aunque podamos no estar de acuerdo con lo anterior, el autor de este ensayo cumple con su cometido. En una primera parte ejemplifica sus observaciones con *Farabeuf*, aunque también las asocia a *El hipogeo secreto*. Algunas de ellas son: la búsqueda de un fundamento ontológico de parte de los personajes, la obsesión por el origen indagado a través de la disciplina del olvido y el recuerdo, la escritura como catarsis y la obsesión del espejo como desintegrador de los personajes.

En la segunda parte, el ensayo se centra en *El hipogeo secreto*. Para Amadeo López, esta novela se mueve, en contraste con *Farabeuf*, en un contexto más metafísico y gnoseológico. La claridad del origen, inalcanzable, se trata de obtener por parte de los personajes a través de la contradicción del olvido metódico, es decir, un ejercicio de recordar y olvidar al mismo tiempo. Por consiguiente, la participación de la Perra en esta experiencia es de vital importancia para los miembros del Urkreis, pues mientras duerme, sueña y lee el porvenir, y “Sin lectura, la escritura pierde su razón de ser.” Por eso en cierto momento, los miembros del Urkreis temen que despierte y que, por consiguiente, deje de leer. Sin embargo, Amadeo López observa de forma aguda que el olvido absoluto es esencial para que la experiencia se logre. “Y ese olvido absoluto implica ahora la supresión

⁷⁴ Amadeo López, “El universo novelesco de Salvador Elizondo”, en *Doscientos años de narrativa mexicana*, t. II, coord. Rafael Olea Franco, El Colegio de México, México, 2010, 321-344.

de la última mediación, el sueño de la Perra”. Por tanto, la experiencia es inalcanzable. Por otro lado, ya que los personajes saben que son insustanciales, intentan autofundarse, en este caso, en una ciudad. La ciudad soñada por E., y por otros personajes, no es más que el reflejo de este deseo. Para terminar, el ensayista destaca las relaciones planteadas en la novela entre el lenguaje y el ser, las cuales se desarrollan en la escritura, pues para Salvador Elizondo el mundo está compuesto de sustantivos, verbos y adjetivos. En consecuencia, lo más importante en la trama de la novela es su propia escritura, pues de ella depende la función de todos en la novela: escritor, personajes y lector.

Por último, en *La seducción originaria*⁷⁵ se estudian *La obediencia nocturna*, de Juan Vicente Melo; *El libro* de Juan García Ponce y *El hipogeo secreto*, de Salvador Elizondo. La autora plantea que personajes, situaciones, conflicto, focalización, proveniencia de la voz no son tópicos válidos para estudiar este tipo de textos. Importa sobre todo la recepción del lector. Más que narración, en estas obras sobresale la descripción. Según Castillo la fascinación de estos libros proviene de la “naturaleza del objeto que deviene estético, así sea la materialidad del mismo, la imagen de su lectura o la ambigüedad de su código.”⁷⁶ La seducción, entendida como llevar a parte, hacia la confidencialidad, a lo oculto, está situada como centro de una estructura que proyecta su erotismo. “El erotismo de *El hipogeo secreto* se encuentra en el deseo que no se sacia porque no hay límites que lo subyuguen. El *Eros* es un descanso del espíritu mientras la mano escribe; en su escritura, es lo manifiesto, el discurso en lo que más tiene de superficial, lo que se vuelve en contra del imperativo profundo del sentido.”⁷⁷ La estructura de obras como *El hipogeo secreto* seduce al lector a través de una estructura que se pregunta sobre sí misma.

Esta revisión de la crítica del texto de Salvador Elizondo nos permite observar algunas constantes:

- a) La escritura protagonista.
- b) La importancia del lector en la trama de la novela.

⁷⁵ María Esther Castillo, *La seducción originaria. La obediencia nocturna, El Libro, El hipogeo secreto: Juan Vicente Melo, Juan García Ponce y Salvador Elizondo*, Universidad Autónoma de Querétaro, Conacyt, Plaza y Valdés, México, 2009, p. 47.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁷⁷ *Ibid.*, p.137.

- c) La confusión o fusión del pensamiento del autor con los personajes o voces de la novela.
- d) La estructura autorreferencial.
- e) La atmósfera onírica y lírica.
- f) Los símbolos o imágenes que narran.
- g) La importancia del espacio en la escritura.
- h) La afirmación de la realidad de la ficción literaria.
- i) La búsqueda existencial.
- j) La escritura laberíntica.

Cuando casi concluía este trabajo supe de la existencia de un Informe de Seminario para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica de la Universidad de Chile al cual no tuve acceso: Herrera Manzo, Víctor, *Del repliegue al reflejo: El hipogeo secreto de Salvador Elizondo*, 2014.

No está por demás expresar mi deuda con varios de estos trabajos, pues me ayudaron a reforzar algunas de mis intuiciones y a matizar algunos ímpetus, pero sobre todo a comprender mejor el texto y desarrollar mi interpretación con bases sólidas.

III. La ficción lírica de *El hipogeo secreto*

Propiamente dicho, nunca he escrito una novela; el género no es lo que más me interesa y nunca me predetermina.

SALVADOR ELIZONDO

El escritor para serlo tendrá que partir de ser Poeta (artista, Dios y artífice de la palabra) y después ya el tiempo sabrá si guarda el producto en la caja que dice poema, novela, cuento o lo que manden los gustos que corren.

JUAN CORONADO

1. El concepto de ficción lírica

Comencemos por definir el concepto de “ficción lírica”. El término ficción proviene del latín *fingere*: plasmar, formar con el pensamiento o la fantasía; *fictus*: inventado, imaginado, fingido.⁷⁸ En consecuencia se puede entender que el término ficción abarca el ámbito de la creación a través del pensamiento o la imaginación. Por otro lado, recordemos que cada composición tiene leyes propias, cuyas dinámicas son sólo válidas para ese mundo. En este sentido, una ficción puede ser una película, una pieza musical, un cuadro, una novela; también una teoría científica, filosófica o literaria. Todas son creaciones con sus propias leyes. La diferencia entre las primeras y las últimas es que éstas en algún momento aspiran a ser comprobadas, y las primeras no. Un croquis es una abstracción de las calles; una pintura es un mundo en sí mismo. Dicho de otra forma, las que tienen una propensión al arte son reales en sí mismas; las teorías son ficciones hasta que se demuestre o se descubra lo contrario. Una ficción, una ficción literaria, es una creación de la mente, real en sí misma, consumada en la escritura o en el habla. De ahí que el concepto de ficción, tal como lo entiendo, es resultado de la actividad y eficacia creativa de cada texto; no es un referente inmóvil predeterminado por una teoría.⁷⁹ Ahondemos un poco más en este término. En la *Poética* de Aristóteles, el término *mimesis* es entendido, en su sentido

⁷⁸ Demetrio Estebanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996, p. 411.

⁷⁹ No obstante estoy consciente de que las convenciones de cada sociedad prescriben lo que es o no es ficción. Pero aun así, un creador sólo se impone compromisos con su obra. Por otro lado, también tengo presente que el material de la literatura es, además del lenguaje, la experiencia.

más estrecho, como “imitación”; pero en relación con el conjunto de la *Poética*, se asemeja mejor al término *poiesis*⁸⁰, es decir, creación, composición. De ahí que Aristóteles prefiera “imposible creíble a posible increíble.”⁸¹ Lo verosímil sobre lo verdadero. La ficción no es una copia ni una modificación del mundo (aunque conviva con él). Es un mundo artificial y verosímil, que funciona conforme a sus leyes. En literatura, ni en ningún otro arte, “El placer no deriva necesariamente del reconocimiento del modelo, puede haber un placer estético que se refiera a la ejecución del signo en cuanto tal.”⁸²

De todo lo anterior se deduce que todo texto literario es una ficción. Sin embargo, en general, la tradición teórica de los géneros literarios sólo contempla los textos narrativos y dramáticos como ficciones, ya que la lírica es considerada real: se relaciona más con los sentimientos del autor que con cualquier artificio. Según Pozuelo son tres los motivos de esta apreciación: la tendencia a las estructuras teóricas en oposición de las realizaciones históricas y concretas de los textos, apego a la tríada de los géneros (épico, dramático y lírico) y la ideología de los poetas-filósofos románticos, cuyo ideal de verdad rechaza cualquier indicio de ficción en la poesía.⁸³ Sin embargo, se debe decir que, a partir de su filosofía de liberación de los poetas románticos, sus obras desbordaron los preceptos de los géneros literarios y conquistaron espacios de libertad para la literatura. Pero no es parte de este ensayo profundizar en esta discusión; es mi intención destacar la ficcionalidad de lo que podríamos llamar un discurso lírico para convenir en que no hay oposición entre éste y el discurso llamado ficción. Por tanto, al revisar, entonces, un poco más de cerca los argumentos esgrimidos por Helena Beristáin, teórica de los fenómenos literarios, para disociar el aspecto ficticio de la lírica, se hará evidente que la desacreditación del discurso lírico como ficción tiene que ver más con un evidente apego a las tesis teóricas tradicionales de la literatura que a una reflexión auténtica.

⁸⁰ Los principios básicos de la teoría de la ficción se encuentran en la *Poética* de Aristóteles. Ahí los conceptos centrales: verosímil, necesidad, mimesis y fábula son interdependientes en una estructura orgánica y dinámica, que no fragmentaria. Esto es, subordinados a la estructura de la *poiesis*. José María Pozuelo Yvancos, “La mirada cervantina sobre la ficción”, en *Teorías sobre la ficción*, España, Síntesis, 1993, pp. 51-59.

⁸¹ Aristóteles, *Poética*, México, UNAM, 2000, p. 45.

⁸² J. M. Pozuelo, *op. cit.*, p. 56.

⁸³ Para entender mejor la problemática de la lírica en relación con los géneros literarios ver: J. M. Pozuelo Yvancos, “Lírica y ficción”, en *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libros S.L., 1997, pp. 241-268; Gustavo Guerrero, “Mimesis y poesía lírica”, *Teorías de la lírica*, México, FCE, 1998, pp. 130-138.

Helena Beristáin identifica una serie de características que pudieran considerarse propias del lenguaje poético (lírico): es un lenguaje no referencial; el momento de un proceso inacabado que se cumple en la lectura; sintético, ambiguo y polisémico; inhabitual y desautomatizado; rompe con la norma gramatical del lenguaje estándar y con la norma institucional de la época.⁸⁴ No obstante, si consideráramos estas propiedades exclusivas del discurso lírico, ¿cómo entender textos como *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino, *Alicia en el país de maravillas* de Lewis Carroll o *Aurelia* de Gérard de Nerval? Textos narrativos considerados de ficción y que carecen casi por completo de referentes fuera de la escritura. Si entendemos lo sintético como privativo de la poesía, ¿cómo leer, por ejemplo, las minificiones, los aforismos y las greguerías (“metáfora + humor”), patentadas por Ramón Gómez de la Serna? ¿Habrá que entenderlas sólo como creaciones líricas? Con esto quiero señalar que las categorizaciones teóricas sean útiles para el estudio de las obras, jamás sustituyen el acto individual de la lectura y la creación. Por otro lado, también me parece inexacto que Beristáin atribuya el aspecto inacabado de la obra sólo a textos “constantemente líricos”, pues para completarlo faltan la parte lectora y sus circunstancias –dice.⁸⁵ ¿Quiere esto decir que lo inconcluso de este proceso no puede corresponder también a textos que no cumplan con la condición de ser líricos? Pensemos, por ejemplo, en los textos para el teatro, cuyo inacabado proceso va más allá, pues no termina en el lector, sino en el espectador. Además, todo tipo de texto, lo mismo que el habla, requiere de la interpretación del lector. Con lo que respecta a lo ambiguo y lo polisémico, ¿qué pensaremos de “El dinosaurio” de Monterroso, que además de sintético resulta ambiguo y polisémico? ¿Qué sucede con el texto que aquí nos ocupa, *El hipogeo secreto*? ¿Por estar clasificado como una novela estos valores aquí discutidos se le deben relegar o por contenerlos se debe considerar sólo un texto lírico? Además, si bien es cierto que la transgresión de la norma gramatical del lenguaje estándar de la época es un atributo indiscutible del discurso lírico, como bien señala Beristáin, no es exclusivo de éste, pues también el lenguaje habitual se puede transgredir en la narrativa, como se aprecia en *Pedro Páramo*, por ejemplo. Además, no creo que exista un solo texto literario que rompa con las normas del uso práctico de la lengua.

⁸⁴ Helena Beristáin, *Análisis e interpretación del poema lírico*, México, UNAM, pp. 31-60.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 50.

Por otra parte, en relación con el sujeto enunciador del discurso poético, “el yo lírico”, Helena Beristáin expone lo que también considero que, en ciertas circunstancias, son las características de este discurso. Sin embargo, la argumentación de la autora va orientada a escindir el aspecto ficcional de la lírica, es decir, que el yo lírico es una realidad dentro del poema. En contra de esta postura, pienso que el sujeto enunciador del poema, el yo lírico, sí es una ficción, una creación, una máscara.

Beristáin afirma:

... el poema lírico es el tipo de discurso literario en el cual el *yo* enunciador no desempeña un papel ficcional (a diferencia del narrador de la novela, el cuento, la epopeya, etcétera, y a diferencia del autor que construye un drama y el actor que lo representa), pues, aunque cumple un papel literario –dice Mignolo– éste no es un papel ficticio: se desarrolla fuera de la ficción. La actitud típica del sujeto de la enunciación, en la lírica, es la de quien manifiesta –dice Keyser– su propia intimidad, sus emociones, sensaciones, experiencias y estados de ánimo. En lírica la función lingüística emotiva, aunque subordinada a la función poética que es la dominante (Jakobson) y estructurante, tiene una presencia continua y significativa, y se identifica con la interjección y la exclamación no dirigida al público sino a un *tú* que no está frente al *yo* (como en el teatro o en la epopeya, la novela, etcétera); es decir, dirigida así mismo, al emisor –y sin pensar en el lector sino después de haber escrito, afirma Robert Creeley– como una auto declaración (un *yo-yo*) ...⁸⁶

En primer lugar, coincido con la autora en que el *yo* es, las más de las veces, el enunciador del discurso lírico, mas no concuerdo con que no desempeñe un papel ficcional, pues, como ya mencioné, lo primero que salta a la vista de un texto lírico es la composición. Sus cualidades literarias recaen en la verosimilitud de su discurso, más que en la veracidad de los sentimientos del poeta. Además, este *yo* se convierte en el *yo* del lector al completarse el proceso en la lectura del que habla la autora. Es decir: ya no es el *yo* del autor el que está en el poema, sino otra ficción: la del lector. En segundo lugar, coincido con Beristain en que el discurso lírico tiende a la intimidad: un *yo* que se dirige a otro *yo*, y no a un *tú* público. Sin embargo, encuentro en el razonamiento de Beristáin una contradicción muy marcada. No obstante que reconoce en el discurso lírico la jerarquía de

⁸⁶ *Ibid.*, p. 55.

la función poética (“dominante y estructurante”), función orientada hacia su forma concreta de construcción, sobre la función emotiva (“continua y significativa”), orientada a la interjección y exclamación, contradice su opinión al olvidar que, por esta misma subordinación, el poema lírico es, antes que otra cosa, una composición, una creación. Si el aspecto estructural, ficticio, se considerara un accesorio más de la lírica (entiéndase que pueda aparecer o no), entonces tendríamos que considerar casi cualquier confesión de corte emotivo un texto lírico; estaríamos en el terreno de la confesión y de la comunicación natural, y no en el de la literatura. En tercer lugar, si la lírica sólo se relacionara con los sentimientos del poeta, qué pasa con *Muerte sin fin*, poema que canta la pasión de la inteligencia, o con *Altazor*, poema creacionista, que persigue un fin estético, más allá de mostrar las emociones del autor. Obviamente no sólo son proyecciones sentimentales. Entonces aceptaremos que dentro del discurso lírico, además de los sentimientos y emociones del poeta, también caben las proyecciones filosóficas y estéticas del autor; que la poesía es, como dice Valéry, la fiesta del intelecto.

Más adelante, Beristáin, apoyada en Roland Barthes, nos dice que

... las narraciones o descripciones que contenga un poema lírico estarán completamente subordinadas al propósito de expresar la subjetividad y cumplirán una función connotativa resolviéndose, finalmente, en una gran metáfora (quiere decir, en un gran tropo: metáfora, alegoría, antítesis, comparación, paradoja, ironía, etcétera), aunque lo mismo pasa con textos híbridos –cuentos, novelas, dramas– en que el lenguaje es intensamente lírico, agregaría yo.⁸⁷

De esta cita me interesa resaltar que, aunque sea contraria su intención, la autora nos reafirma que el poema lírico es una ficción, pues qué es en esencia una “metáfora”, sino una composición, un artificio, donde pueden estar reflejados o no los sentimientos de un poeta. De ahí que los textos en los que el lenguaje no sea “intensamente lírico” también son una gran metáfora. Pensemos en *Moby Dick*, metáfora del mal y la conciencia. Asimismo, creo que la subjetividad no es para nada un rasgo exclusivo del discurso lírico. Si partimos de la premisa de que la palabra no es la cosa, entenderemos mejor que cualquier texto escrito por el novelista, aunque sea considerado realista, está muy alejado de ser objetivo. En cambio, estoy de acuerdo con que la función connotativa aparece con

⁸⁷ *Ibid.*, p. 56.

mayor frecuencia en los discursos líricos. Esto es: la polisemia y la ambigüedad son constantes en la poesía.

Más adelante Beristáin, en su persistente afán por deslindar la lírica de la discurso de ficción, expresa que a diferencia del novelista, por ejemplo, que sólo es novelista en los momentos cuando escribe una novela, el poeta lírico no deja de ser poeta en ningún momento de su vida. Su *yo* social es indisoluble de su *yo* poético. Dice:

La emotividad, la experiencia vivencial, la intuición, son las mismas en ambos. Mientras el narrador suele imaginar vidas ajenas –o la propia– el poeta lírico trabaja sobre sus intuiciones, emociones y vivencias reales; es un sujeto empírico, ocupado en vivir su vida y sus emociones (función emotiva), el que se aplica a practicar la función poética, es decir, la función estructurante [...] Pero la materia estructurada en el poema está filtrada a través de la sensibilidad del poeta, a través de su sensorio, presente en todos sus papeles sociales.⁸⁸

Aunque concedamos por un momento que el narrador no pueda trabajar sobre sus intuiciones y que el poeta lírico no pueda imaginar vidas ajenas o la suya, esta intimidad del poeta presentada en el poema lírico no excluye la ficción. Pensemos en Poe cuando en su *Filosofía de la composición* nos dice que la motivación para escribir *The raven* fue el deseo de provocar un efecto en el lector que no demeritara en la originalidad. Este bello poema no surge de “chispazos, ocurrencias o iluminaciones repentinas y atemporales”⁸⁹, que representen la vida o las emociones del autor. Está escrito conforme a un plan para lograr un efecto de elevación del alma. Por consiguiente, no obstante que la materia estructurada de un poema pueda estar filtrada a través de la sensibilidad del poeta, no podemos olvidar que nos encontramos frente a una composición. El relato que hizo Gorostiza a Elizondo de cómo fue construido *Muerte sin fin* nos puede ayudar a comprender mejor esta idea

Como se ponen los ladrillos... Entendí claramente que se refería a la construcción del poema y luego ilustró su respuesta aparentemente enigmática con un recuerdo técnico muy interesante: primero lo había escrito a máquina después de las horas de oficina. Cuando ya tuvo los materiales reunidos en el orden en que surgieron de su mente a la máquina y, por así decirlo, en forma de cinta continua, los reordenó y

⁸⁸ *Ibid.*, p. 57.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 56.

reagrupó –usando para ello las tijeras y el engrudo– de acuerdo a un orden de clasificación racional.⁹⁰

Del mismo modo, lo más valioso de los siguientes versos, de un poema sin título, lo que más llama la atención en primera instancia, no es la pobreza que sufre el poeta Rubén Bonifaz Nuño (o cualquiera), sino la forma de expresar ese sufrimiento: la composición.

Cómo, entonces,
 pensar en platos venturosos,
 en cucharas calmadas, en ratones
 de lujosísimos departamentos,
 si entonces recordamos que los platos
 aúllan de nostalgia, boquiabiertos,
 y despiertan secas las cucharas,
 y desfallecen de hambre los ratones
 en humildes cocinas.⁹¹

Por su parte, Helena Beristáin utiliza los siguientes versos de Fernando Pessoa para apoyar su postura en contra de la ficcionalidad del discurso lírico, aunque pienso que esos versos desfavorecen su argumentación; la contradicen:

El poeta es fingidor,
 finge tan completamente
 que puede fingir dolor
 cuando de veras lo siente.⁹²

En su opinión estos versos expresan la imposibilidad del poeta para hablar de otra cosa que no sea de sí mismo. Aunque se desdoble, el poeta siempre escribirá lo que siente, es decir, lo verdadero. Éste es otro hecho, según Beristáin, por el que la poesía lírica no puede ser considerada como ficción:

la situación de emisión del mensaje lírico es idéntica a la situación vivencial del poeta, por lo cual, éste, en realidad suele realizar el esfuerzo contrario, para

⁹⁰ Salvador Elizondo, “Nota”, en José Gorostiza, *Muerte sin fin*, México, Cvltvra, 1989, p.5.

⁹¹ Rubén Bonifaz Nuño, *Rubén Bonifaz Nuño*, col. Material de Lectura, número 23, México, UNAM, 2008, p. 8.

⁹² Fragmento de “Autopsicografía”, citado y traducido por Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 57.

desdoblarse y observarse desde fuera, introduciendo una distancia entre su función de emisor del lenguaje lírico y su función de persona que vive la experiencia así transmitida y que observa el poema, puesto que la situación y emoción que los preside son las mismas y el poeta finge lo que *de veras* siente.⁹³

En mi opinión, estos versos se refieren a la imposibilidad del poeta para decir lo que *de veras* siente. Las palabras nunca podrán expresar el dolor individual. Entonces, el poeta tendrá que hacer una ficción; una realidad distinta de sus sentimientos; fingir, ya no para expresar su dolor, sino para crear y transmitir un dolor, que podemos, como lectores, suponer suyo y sentir como nuestro. Hombre consciente del poder y de los límites de las palabras, el poeta sabe que hay una distancia insalvable entre éstas y sus sentimientos. Entonces, crea un dolor compuesto de palabras, que, aunque pueda identificarse con su dolor, ya no es el suyo. El poeta es fingidor, es decir: hacedor de ficciones.

En suma, entenderemos como ficción cualquier composición textual autónoma y congruente con su estructura. Este concepto se relaciona con la *mimesis* aristotélica, entendida como una composición imaginaria, es decir, creación (*poiesis*). El texto lírico no carece de estas cualidades, pues también es una composición imaginaria, artificial. Emociones, inquietudes, sentimientos u obsesiones del autor aparecen en la lírica de forma indirecta, igual que en la narrativa, aunque de una forma más íntima, como en un monólogo del escritor. Por tanto no concordaremos con que lo privativo de la ficción sea la narración, sino la composición.

En consecuencia, considero que los aspectos más allegados al discurso lírico, aunque no los únicos ni exclusivos, son la presencia constante de un *yo* enunciador ensimismado o fundido en el exterior (aunque sea presentado desde distintas perspectivas), la transgresión de la norma del lenguaje de cada época, la intimidad y la inteligencia, pero también las proyecciones filosóficas y estéticas; la connotación, la polisemia y la ambigüedad.

Es intención del siguiente apartado mostrar de qué manera en *El hipogeo secreto* se presentan estas características, y otras, que pueden considerarse líricas, sin que haya

⁹³ *Ibid.*, p. 58.

contradicción en analizar aspectos narrativos, argumentativos, filosóficos y líricos. En una palabra diremos que estamos frente a una ficción lírica.

2. La ficción lírica de *El hipogeo secreto*

*En El hipogeo secreto yo, Salvador Elizondo, mi mente, es el personaje y el escenario a la vez.*⁹⁴
SALVADOR ELIZONDO

Cabe aclarar que éste no es un trabajo que persiga un fin clasificatorio; tampoco surge de un ordenamiento canónico; parte de una tradición contraria, que en términos generales prefiere llamar poesía a todo texto artístico. Mas decir que *El hipogeo secreto* es sólo poesía puede ocasionar confusión. De ahí que si indistintamente he llamado novela o poema (lírico) este texto de Elizondo, es por convención, más que por afirmar que el texto es una u otro. Al llamarlo ficción lírica intento destacar la función lírica del texto, sin restarle importancia a sus otras particularidades. Tal vez se acerque más a lo que Ralph Freedman llamó novela lírica, aunque el texto de Elizondo aquí analizado posee características que tal vez no coincidan con este género.⁹⁵ O tal vez se aprecie más como Juan Coronado entendió la prosa de los *Contemporáneos*: “prosas revolucionarias.”⁹⁶ Además, si lo llamara novela lírica predispondría a leer el texto como si fuera una novela con atributos líricos, como la mezcla de ambos géneros o como lírica disfrazada de novela, como definió Herman Hesse la novela. En consecuencia, pienso que el término ficción lírica implica una mayor libertad en cuanto que sea el lector, en su ejercicio particular, quien decida cómo leer el texto, pues por su estructura, *El hipogeo secreto* suscita un

⁹⁴ Margarita García, “Salvador Elizondo. La novela del solipsismo” (entrevista), en *Cartas marcadas*, México, UNAM, 1979, p. 291.

⁹⁵ “Las novelas líricas no son determinadas por ninguna forma preordenada sino por la manipulación poética de tipos narrativos que los escritores han encontrado ya hechos o que han construido dentro de la tradición existente de la novela. [...] Pero lo que distingue a estas novelas no es meramente una escala móvil de elementos diferentes, ni una mera combinación o compuesto, sino también un conflicto interno, un precario equilibrio de técnicas distintas, a veces antitéticas, que crean un efecto poético.” Ralph Freedman, *La novela lírica. Herman Hesse, André Gide y Virginia Woolf*, Barcelona, Barral, 1972, pp. 15-16.

⁹⁶ Juan Coronado, *La novela lírica de los contemporáneos*, México, UNAM, 1988, p. 12.

número infinito de interpretaciones y de formas de leerse. En conclusión, digo ficción lírica porque una ficción es una creación, un universo, con leyes propias; ficción lírica, un mundo autosuficiente sustentado en la proyección de un *yo* del autor fundido en la escritura.

Con base en las reflexiones anteriores, podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que los atributos literarios de *El hipogeo secreto*: narrativos, descriptivos, intelectuales, argumentativos, etc., componen un texto lírico. A partir de esto, interpreto *El hipogeo secreto* como una composición lírica que posee una estructura laberíntica compuesta por imágenes laberínticas en sí mismas, que el lector recorre para encontrarse en el centro de su laberinto interno.

Como ya vimos en el capítulo anterior de este trabajo, Norma Cuevas razona, a partir del pensamiento de Maurice Blanchot, sobre lo que ella designa como el *espacio poético*. Cabe reiterar aquí que la autora entiende este concepto como las ideas estéticas y filosóficas del autor fusionadas en la creación de los textos. Cuevas destaca este aspecto de *El hipogeo secreto*: una novela autoreferencial, que da cuenta de sus mecanismos de composición y que duda de sí misma. Este espacio es parte esencial de toda la poética de Elizondo. A la pregunta de que si no temía perderse en el mundo de reflejos advertidos en *El hipogeo secreto*, Elizondo declaró en una entrevista: “No temía perderme porque estaba encerrado dentro de mí mismo. Nada allí es ajeno. El escenario es siempre yo.”⁹⁷ Entonces si pensamos en la escritura que reflexiona sobre sí y que esta escritura es además el *yo* de Elizondo, podemos interpretar que la escritura de *El hipogeo secreto* es lírica, pues esta auto referencialidad de la escritura, de un escritor que se concibe a sí mismo y al mundo como escritura, es la proyección más íntima del pensamiento de Elizondo.

Mi mano va trazando estas palabras que construyen a otros, los del sueño; esas palabras son también aquellas con las cuales otro me va construyendo como si yo fuera el personaje de una novela confusa, equívoca. Quiero detenerme. Decido detenerme, arrojar la pluma y cerrar este álbum que contiene la crónica de la experiencia, hasta otra ocasión propicia, en la que las palabras con que me estoy escribiendo a mí mismo sean menos confusas y menos equívocas. (47)⁹⁸

⁹⁷ *Op. cit.*, p. 289.

⁹⁸ Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, México, Joaquín Mortiz, 1968. De aquí en adelante, cada que cite este texto, sólo colocaré entre paréntesis el número de la página.

En los textos de Elizondo nos encontramos de forma frecuente con la idea de concebirse a sí mismo y el mundo como escritura, pero no expuesta como teoría, sino como creación. Esto es la esencia de su poética. Recordemos, por ejemplo, “El grafógrafo”. Como bien pudo advertir el lector, la crítica revisada en el segundo capítulo de este trabajo coincide con que *El hipogeo secreto* es la escritura de un libro que se está escribiendo. Una escritura que reflexiona sobre su propio ser: novela inacabada, hipótesis, conjetura..., que exige la participación del lector para realizar el rito. Lejos estamos de sólo asistir a la lectura de un discurso, forma más elevada de la prosa, aspiración de un significado unívoco, según Octavio Paz⁹⁹; nos encontramos frente a una aventura: prosa –llena de sí– que es la proyección del *yo* lírico del pensamiento de Elizondo, que no deja de analizarse, pero tampoco de deleitarse en sus imágenes, en su ritmo, en la pluralidad de sus significados:

La infinita tristeza del alba sobre el mar. Como si la bruma se hubiera congelado; como si el sol nunca hubiera existido o fuera un recuerdo imprecisable. Estamos hechos, esto se comprende claramente en la noche, para colmar los vacíos que la muerte vacía de las cosas va abriendo en la masa de la realidad. La edificación es la organización emocional de la materia, solía decir E.” (39).

Pero al ser también un texto que pretende ser intelectual, que intenta acortar la distancia que hay entre la mente y la escritura,¹⁰⁰ el pensamiento es seducido por el ritmo del lenguaje; baila en sí mismo. La sucesión de imágenes y voces que brotan de la mente del escritor no son contenidas en conceptos. En esta prosa el ritmo del lenguaje, las imágenes y las repeticiones se encuentran en constante agonía frente al análisis y la reflexión: leemos poesía, pero reflexiva, analítica. Estamos ante una lucha entre el discurso de la prosa, el ritmo y las imágenes de la poesía. Octavio Paz lo dice así:

⁹⁹ “La forma más alta de la prosa es el discurso, en el sentido recto de la palabra. En el discurso las palabras aspiran a constituirse en significado unívoco. Este trabajo implica reflexión y análisis. Al mismo tiempo, entraña un ideal inalcanzable, porque la palabra se niega a ser mero concepto, significado sin más. Cada palabra –aparte de sus cualidades físicas– encierra una pluralidad de sentidos. Así, la actividad del prosista se ejerce contra la naturaleza misma de la palabra.” Octavio Paz, *El arco y la lira*, en *La casa de la presencia: Obras completas*, t. 1, México, Círculo de Lectores y FCE, 2010, p. 48.

¹⁰⁰ Jorge Ruffinelli, *op. cit.*, pp. 35-36.

El carácter artificial de la prosa se comprueba cada vez que el prosista se abandona al fluir del idioma. Apenas vuelve sobre sus pasos, a la manera del poeta o del músico, y se deja seducir por las fuerzas de atracción y repulsión del idioma, viola las leyes del pensamiento racional y penetra el ámbito de ecos y correspondencias del poema.¹⁰¹

Por otro lado, al pasar de la forma más directa posible a la hoja en blanco, las construcciones de las fantasías creadas en la mente de Elizondo, los personajes imprecisos, no son más que máscaras de su pensamiento, “ecos y correspondencias del poema.” Las dudas y las conjeturas que estas máscaras plantean sobre su existencia son la visión del poeta sobre sí mismo y su escritura.

- Nuestro autor –dice– no nos comprende. Somos la creación demencial de un dios que nada entiende de nosotros; que sólo entiende lo que es la locura porque ella es su propia naturaleza, de la misma manera que nosotros sabemos que nuestra naturaleza es polar y consta no sólo de locura, sino también de cordura. Lo que pasa es que estamos hablando a través de las máscaras que él quiere que llevemos. (85)

Otra muestra:

Resulta entonces que esto no es más que la manifestación legible de una falacia total debido, parece ser, al hecho, de que ha quedado fuera del texto la descripción minuciosa de los vestidos y los estados psicológicos de los personajes y el autor se ha limitado a describir el curso de sus pensamientos y la concreción de sus ideas más que de sus facciones. (117)

No obstante, *El hipogeo secreto* pone en duda que la escritura pueda decir el pensamiento. Siempre hay algo que se le escapa, pues es claro que, aunque se compenetren, no son lo mismo; sin embargo, el texto no carece de sentido ni de significado. Este poema se plantea como la ausencia del pensamiento, el deseo de él y su búsqueda. Es un canto de ausencia; la escritura busca la primera imagen de la mente a través de sus propios laberintos. No en vano aparece como primer epígrafe de todo el libro el fragmento de verso de *Muerte sin fin*: “mentido acaso...” ¿Por la escritura? Pienso que sí, pues el *El hipogeo secreto* pone de manifiesto que la distancia que hay entre la mente y la pluma, la mirada y

¹⁰¹ *Op.cit.*, p 90.

la mano, es insalvable, al menos sin un ritual, un estado de ánimo propicio para la lectura de la poesía.

- Muchas veces pienso que nuestro autor no tiene mucha simpatía cuando pone en boca de alguno de nosotros frases tan absolutamente reiteradas como la que se refiere en el texto a la “identidad entre la escritura y la vida”. ¿Qué otra cosa cabría suponer a partir de nuestra condición de seres que, en realidad, sólo alentamos, de alguna manera todavía imprecisa, en este momento, si es que estamos siendo escritos, en la mirada interior que guía la mano que lleva la pluma? (128)

La escritura (la ciudad) tiene sus resquicios (sus grietas), en las cuales el pensamiento se pierde como en un laberinto, como en las grietas de una piedra, como en las ruinas de una ciudad. Concibo *El hipogeo secreto* como un laberinto, una ciudad, cuya escritura, combinación de signos y espacios, tiene las estructuras de las piedras; estructuras del universo y de la existencia. En ese espacio, el ritual de la Flor de Fuego, palabra mágica, se logra la anhelada conjunción entre pensamiento y escritura. El pensamiento se vuelve uno con el laberinto, con la escritura. El sentido de *El hipogeo secreto* se experimenta al recorrer ese laberinto. Así, la banda de Möbius (un anillo simple con medio giro) invocada en *El hipogeo secreto* no deja de ser significativa, pues sólo en apariencia es un objeto de dos planos, cuando en realidad sólo tiene uno. Esta imagen parece simbolizar la concreción, en un preciso instante y un preciso espacio, de escritura y pensamiento: dos realidades distintas fuera de la poesía. Toda significación de *El hipogeo secreto* está en sus estructuras. De ahí que siempre se haga referencia a las estructuras laberínticas de las piedras, encerradas en ellas mismas, y a arquitecturas imposibles como las cárceles de Piranesi:

Sombras que el relator lanza a la noche. Ésa es una frase que tal vez aparece en el libro y con la que el torpe novelista que todo lo inventa intenta, tal vez, salvarse de su propia mirada. Una mirada que lo enceguecería. Recuerda, seguramente –ya que, como el Sabelotodo, es afecto al grabado, en metal o en madera, de la época clásica–, esos aguafuertes que representan, en sus grafismos espontáneos y sutilísimos, una densidad de sombras tan sombrías que la luz junto a ellas se ensombrece y los grabados de ese artista representan cárceles; universos que estuvieron hechos de materia preumbralicia y que una luz difusa como el vitriolo disuelto en el agua de montañas corroe. (149-150)

O también arquitecturas engañosas, como las de Barromini:

Todo tiene también la condición de un libro, sucesivamente, al infinito, porque los alveolos son pasadizos monumentales que se abren, de un lado y otro, a pequeños cubículos engañosos, concebidos de acuerdo a los principios mediante los que el Barromini diseñó la perspectiva falaz del Palazzo Spada. (154)¹⁰²

El retrato de la mujer que lee un libro a la misma hora es otro factor importante en la edificación de *El hipogeo secreto*, pues simboliza, entre otras cosas, el anhelo de inmortalidad del arte y el engaño de la percepción.

La danza Flor de Fuego, piedra, retrato y banda o anillo de Möbius son las imágenes, laberínticas en sí mismas, que conforman el laberinto llamado *El hipogeo secreto*. A continuación analizaremos sus funciones y relaciones dentro del texto.

3. Las imágenes líricas en *El hipogeo secreto*: qué simbolizan

Como hemos comenzado a ver, *El hipogeo secreto* es un laberinto compuesto por imágenes que simbolizan, y son, en sí mismas, diferentes laberintos. Estas imágenes son la danza de la Flor de Fuego, la piedra, el retrato de la mujer leyendo un libro y la banda de Möbius. En *El hipogeo secreto*, sin embargo, estas imágenes no siempre aparecen nombradas de forma directa; no son simples iconos; aparecen dentro de la ficción como imágenes poéticas, imágenes que contienen una pluralidad de significados. Me explico: aunque el término imagen tiene varias acepciones, según el área del conocimiento en que se utilice — psicología, retórica, historia de la religión, lingüística—, su significado más directo y

¹⁰² Este palacio, construido a mediados del siglo XVI, está ubicado en Roma y se caracteriza por su perspectiva ilusionista, que, gracias a la manipulación de las leyes de la óptica, permite apreciar arquitectura que de lejos hace ver su corredor principal más grande de lo que en realidad es.

general nos dice que es la representación o imitación de algo; pero desentendámonos de las imágenes que no pertenecen al lenguaje literario, puesto que no interesan a nuestro estudio. En literatura entendamos por imagen “toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema”¹⁰³ Ahora bien, la imagen poética o lírica no es representación de un objeto; es una creación hecha de palabras. Es decir que en un poema la mención directa del sol, del cielo, de una silla o de un perro, por ejemplo, no es una imagen poética. Una “imagen es una frase en la que la pluralidad de significados no desaparece. La imagen recoge y exalta todos los valores de las palabras, sin excluir los significados primarios y secundarios.”¹⁰⁴ De esta forma el poema es un discurso que puede decir lo indecible, pues en él no se anula la contradicción. En los siguientes versos de “Noche insular: jardines invisibles” de José Lezama Lima, el mar es musgo; su oleaje, mansas caderas; la luna, la gobernante de éstas; viento, luz de la luna y la plata dejan de ser cosas distintas para concretarse en aliento de plata. Las analogías son difusas pero precisamente esta característica es la que otorga sentido a las imágenes de la poesía contemporánea.

Una caricia de ese eterno musgo,
mansas caderas de ese suave oleaje,
el planeta lejano las gobierna
con su aliento de plata acompañante.¹⁰⁵

No obstante, cualquier traducción de la imagen poética está condenada a ser percedera. Estas imágenes de José Lezama Lima son algo más que lo que nombran; reducidas a una clasificación son metáforas. Sin embargo, “la metáfora no existe por sí misma, sino dentro y a través de una interpretación. [...] una interpretación literal que se autodestruye en una contradicción significativa.”¹⁰⁶ En este sentido, las imágenes de *El hipogeo secreto*, y de toda la obra de Elizondo, se encuentran bajo esta tensión de ser una cosa y la otra. Una grieta en una piedra es el laberinto, pero también éste es una grieta o todo un universo; la perra es Mía y es Zoe; el Pantokrátor es el Sabelotodo; Salvador

¹⁰³ O. Paz, *Op.cit.*, p. 114.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 121.

¹⁰⁵ José Lezama Lima, “Noche insular: jardines invisibles, de *Enemigo rumor*, en *Muerte de Narciso. Antología poética*, México, Era, 2000, p. 54.

¹⁰⁶ Paul Ricoeur, “La metáfora y el símbolo”, en *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI-Universidad Iberoamericana, 1995, p. 63.

Elizondo es el lector, el creador de un espacio en el que se busca a sí mismo, es decir, el centro del laberinto:

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. (51)

Aunque pudiera parecer una paradoja, una figura retórica del pensamiento, este fragmento es una imagen poética, pues no cabe la contradicción en ella, sino la pluralidad de significados y unidad rítmica. De esta forma, dentro del mismo periplo, en ningún momento se duda de que Odiseo, Ulises y Teresias sean ellos mismos, pero también ellos otros. La metáfora es enorme. Esta escritura no explica, muestra; es una visión de la condición humana, la cual es mutable en todo momento a partir de coincidencias, y no producto de la causalidad. Cada que leemos que Ulises pelea en Troya, es Ulises; cada que lo vemos luchar para regresar a su patria, es Odiseo. Pero aún así, no podemos dejar de lado que las imágenes de Elizondo son distintas a las de Lezama Lima. La diferencia reside en el ritmo. El de Elizondo es un ritmo apegado a la prosa, un ritmo que se repliega sobre sí a cada momento; el de Lezama está suelto, aunque contenido, como un suave oleaje dentro de una cavidad.

Sobre el ritmo de la poesía es necesario destacar su relación íntima con la imagen y el sentido del poema. El ritmo en una obra artística, explica el joven poeta Stephen Dédalus, “es la primera y formal relación estética entre parte y parte de un conjunto estético y el conjunto mismo.”¹⁰⁷ Como podemos entender, para el protagonista del *Retrato del artista adolescente* de James Joyce, lo esencial del poema no es la medida de los versos ni el tema, sino la relación que guardan las partes de éste entre ellas y con la totalidad de la obra: el ritmo. Más adelante, Dédalus nos aclara que esas relaciones entre las partes de la obra deben ser armoniosas: “compuesto de sus partes, y armonioso en el resultado, en la

¹⁰⁷ James Joyce, *Retrato del artista adolescente*, México, Origen-Seix Barral, 1985, p. 241.

suma de ellas.”¹⁰⁸ Ahora, ¿cuáles son esas partes que guardan relaciones armoniosas entre sí? “Ritmo, imagen y sentido se dan simultáneamente en una unidad indivisible y compacta: la frase poética, el verso.”¹⁰⁹ Las siguientes imágenes, que se repiten casi iguales en *El hipogeo secreto*, contienen, en mi opinión, el ritmo y sentido del texto.

A) La danza de la Flor de Fuego

Adelantemos un poco del tema del capítulo cuatro de este trabajo, a reserva de que después ahondaré en ello. Homero, al describir el escudo de Aquileo hecho por Hefesto, en cierto momento cierne su mirada sobre una danza realizada en el microcosmos del escudo. Ésta es “semejante a aquella que en la anchurosa Cnosos, un día, Dédalo arregló para la de bellos rizos Ariadna.”¹¹⁰ Según una versión del mito, después de haber aprendido esta danza en Cnosos y haber vencido al Minotauro, Teseo viajó con su tripulación a la isla de Delos, donde, para celebrar su triunfo sobre el laberinto y el Minotauro, bailó esta danza llamada de la Grulla, “que consiste en evoluciones laberínticas realizadas con pasos medidos con acompañamiento de arpas.”¹¹¹ Los participantes se entrelazaban a través de una cuerda, formando una espiral que giraba hacia el lado izquierdo alrededor de un altar formado de cuernos (contrario a la dirección del sol y en dirección del viaje al mundo de los muertos)¹¹². Esta danza representa el laberinto y sus sinuosidades. De la misma forma, la danza de la Flor de Fuego nos introduce en el laberinto de *El hipogeo secreto*; es en sí misma, dentro de cada lector, el laberinto, la escritura que lo conforma.

La danza de la Flor de Fuego es una metáfora que simboliza el ritual de la escritura; de la creación a través de la escritura, cuya realización se consuma en la lectura. Esta imagen no tiene un referente claro, y por tanto da pie a infinitas exégesis. En mi opinión, La danza de la Flor de Fuego es la inteligencia creadora, que todo lo concibe sin crearlo; es la danza de la escritura, de la inteligencia hecha escritura, el símbolo que cumple el anhelo de que escritura y pensamiento sean uno: “Ella habrá de ser, en la novela, lo que una muerte alucinada convoca: el pensamiento secreto de un demiurgo.” (54). Es la pasión de la

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.249.

¹⁰⁹ O. Paz, *op. cit.*, p. 91.

¹¹⁰ Homero, *La Iliada*, tr. Rubén Bonifaz, México, UNAM, 2005, p. 353.

¹¹¹ Robert Graves, *Los mitos griegos*, t. I, Mexico-Madrid, Alianza Editorial, 1996, p.429.

¹¹² Karl Kerényi, *En el laberinto*, España, Siruela, 2006, pp. 79-80.

inteligencia, el acto creador, poesía: “Las torres de esta ceremonia proliferaron en la llanura de mi imaginación y vi cómo te abrías envuelta en llamas y cómo girabas contenida en el cuarzo de la inteligencia: un vórtice de fuego.” (14-15). La escritura aparece en nuestra imaginación como un remolino de fuego a través del cual accedemos al ritual de la creación. Para comprender la función de esta imagen en *El hipogeo secreto*, observemos la relación existente, señalada por Octavio Paz, entre el ritmo, la danza y la poesía:

Aquello que dicen las palabras del poeta ya está diciéndolo el ritmo en que se apoyan esas palabras. Y más: esas palabras surgen naturalmente del ritmo, como la flor del tallo. La relación entre ritmo y palabra poética no es distinta a la que reina entre danza y ritmo musical: no se puede decir que el ritmo es la representación sonora de la danza; tampoco que el baile sea la traducción corporal del ritmo. Todos los bailes son ritmos; todos los ritmos, bailes. En el ritmo está ya la danza; y a la inversa. Rituales y relatos míticos muestran que es imposible disociar al ritmo de su sentido.¹¹³

De esta forma podemos entender que a través del ritual de la danza de la Flor Fuego de *El hipogeo secreto*, somos copartícipes del relato, del ritmo de la poesía. Debemos entender este ritmo como el lugar donde palabra e idea son lo mismo. Sólo en la experiencia de estar dentro de las imágenes, durante el acto de leer, podemos encontrar una unidad, aunque sea por un instante, a la pluralidad de sentidos del poema.

La Flor de Fuego no se entiende sino como símbolo, cuya diferencia con la metáfora, superficie lingüística del símbolo, es que ésta es “una invención libre del discurso; aquél está ligado al cosmos.”¹¹⁴ Sin embargo, a través de la tensión de la expresión de la metáfora accedemos a lo que permanece confuso en el símbolo: las correspondencias del universo.¹¹⁵ La danza de la escritura que busca ser captada por un instante de inteligencia aparece en *El hipogeo secreto* de formas casi idénticas. Todas ellas nos introducen en la experiencia de la creación a través del ritual de la lectura.

Había un origen de danza en esa convulsión, la giración de algo que parecía revolotear lenta, imperceptiblemente en torno a un hecho luminoso y sagrado en el que se concretaba una aspiración de desconocimiento, un intento de olvido malogrado. (105)

¹¹³ *Op. cit.*, p. 80.

¹¹⁴ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 74.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 82.

El ritual del origen de la danza de la Flor de Fuego es también la efímera contenida en un trocito de ámbar: lo estático y el movimiento se traslapan. Y esto sólo tiene sentido dentro del lenguaje poético. No hay dialéctica; el sentido de la danza de la Flor de Fuego se encuentra en la experiencia, no en el razonamiento. Entendida así, me aventuro a decir que la Flor de Fuego es el espacio del ritual y su danza es la realización del ritual: escritura abierta a la lectura, ritual de creación, la mirada del lector inscrita en los resquicios de la escritura: “Te me abres como la puerta de una casa desierta. Pero queremos saber lo que pasa más adelante, cuando él y ella ya han penetrado en el reducto.” (157)

¿Quién es la Flor de Fuego?... Sí, por supuesto. Tú eres la Flor de Fuego. La Perra entonces se lee a sí misma. Esa imagen está contenida en el libro. Es como si hubiera devorado así misma o como si fuera la anfisbena que durante un instante reptaba simultáneamente en dos direcciones contrarias” (157)

En la danza de la Flor de Fuego encontramos sentido a que, dentro de *El hipogeo secreto*, no existen las tramas o, por lo menos, todas son inciertas. En consecuencia, todas las correspondencias del pensamiento son válidas: la danza de la Flor de Fuego es la misma escritura, “– ¿La Perra? Ella es el diseño” (132), Mía, Zoe y la mujer que lee el libro de pastas de tafilete rojo, que, a la vez, son la mujer del cuadro; el Sabelototo es el Pantokrator, X., E., Pseudo T y Salvador Elizondo; los miembros del Zentrum son los miembros del Urkreis... Todos son producto de una mente retorcida: la del lector de *El hipogeo secreto*. En consecuencia, es fácil darse cuenta durante la lectura del texto que las palabras son las verdaderas protagonistas de *El hipogeo secreto*, testimonio de los vericuetos del pensamiento:

Quiero detenerme. 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. Y, sin embargo, hay algo; hay otro: el que primero ve las palabras escritas, que me dice al oído: “Sigue escribiendo; decanta y destila las palabras hasta que ellas se conviertan en el héroe de *El hipogeo secreto*...” (47).

B) Las piedras y su estructura fractálica

Al leer *El hipogeo secreto* nuestra mirada puede estar perdida entre ruinas de una ciudad imposible, en un cementerio, en un laberinto, en un acantilado, en una barranca o hasta en las grietas de una roca. En cualquier momento saltamos de un lugar a otro sin que en un principio nos demos cuenta. Esto sucede porque su estructura coincide con la de los fractales: formas geométricas subyacentes en la naturaleza, cuyas estructuras se forman a partir de imágenes similares a sí mismas en cada una de sus partes.¹¹⁶ La descripción de estas estructuras es una tarea infinita, pues los fractales en cada cambio de escala pueden introducir rasgos particulares. En el brócoli, la coliflor, la distribución de las estrellas del universo, la ramificación alveolar de los pulmones, las ramas de los árboles, etc., podemos descubrir estructuras fractálicas. Además, los fractales también se pueden construir, con intereses muy distintos (para identificar patrones, representar imágenes, hacer modelos, analizar patrones, identificar estructuras), a través de diferentes procedimientos: matemáticos, físicos, químicos y geométricos.¹¹⁷ En mi opinión, *El hipogeo secreto* es la descripción de cada una de sus partes, casi idénticas entre sí. Nos embelesamos y perdemos en sus rincones. Al ir leyendo las descripciones de éstas nos adentramos en el viaje de los resquicios de la escritura; no sabemos en cuál nivel de ésta nos encontramos. De esta forma, la descripción de estos resquicios se vuelve la narración de nuestro viaje dentro de las grietas del libro, ruinas de una catedral y de una ciudad.

Veo, en el horizonte marino en el que las nubes se acumulan como convocadas por un designio majestuoso y remoto, surgir la oscuridad de una noche lejana, surcada de las reverberaciones de endebles candilejas y la presencia de una catedral mínima del recuerdo. Fue entonces cuando concebí el proyecto de descubrir una grieta que resumaba [*sic*] certidumbres que luego se hundían en la falacia total del mundo y la vida misma se convirtió en una grieta pululada de palabras gemebundas. (20)

Las grietas de *El hipogeo secreto*, espacios llenos de significado, pertenecen a varios niveles: espaciales, temporales, kinésicos y oníricos. La historia que describe este poema es el paseo de los ojos por los surcos que dejan las letras. Éstas no importan tanto

¹¹⁶ Vicente Talquer, *Fractus, fracta, fractal. Fractales, de laberintos y espejos*. México, UNAM, 2002, pp. 10-11.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 28.

como lo que está detrás de ellas: el descenso del pensamiento a sus propias profundidades.

Ahí está el sentido de leer este texto, que a mí se me ha impuesto como un gran laberinto:

- Sí –dijo otro–; toda la disciplina que nos hemos impuesto tiende quizá, mediante las ideas que suscita un simple hecho de la experiencia, a hacernos comprender la naturaleza más bien profunda de eso que da en llamarse “lo real”...
- Una naturaleza –dijo el primero que había hablado– sucesivamente evidente; como la de la escritura. (81)

En consecuencia, podemos apreciar que las piedras son una imagen para tomar en cuenta al momento de reflexionar sobre la arquitectura y sentido de este texto. En todo el libro existen alusiones a ellas. Es interesante observar cómo constantemente la grieta, en este caso en la mirada de Mía, es reconocida como el origen de este largo y tortuoso periplo llamado *El hipogeo secreto*:

E. había visto en los ojos de ella el nacimiento y el crecimiento lentísimo de la grieta y supo que esa imagen contenía la primera arquitectura. (28)

Entonces, la base de la arquitectura, de la composición, de *El hipogeo secreto* es la grieta. Y si la escritura, al leerla, no nos lleva a otro destino más que a ella misma (como lo vieron varios críticos citados en el segundo capítulo de este trabajo), nuestra lectura se convierte en recorrido de la mirada por las grietas que forman el papel en blanco y las letras. El descenso al laberinto de *El hipogeo secreto* se vuelve una realidad gracias al ritual de La danza de la Flor de Fuego que, como ya vimos, es el ritual de la lectura y la escritura:

Llegué a confundir la danza de la Perra con las arquitecturas que soñaba E., nuestro soñador de bibliotecas, de museos, de quirófanos y de catedrales. Entonces lo conocí. Había inventado una ciudad eterna y sin sentido. Era una ciudad que se leía como un libro (21).

Así, de pronto nos descubrimos dentro de las ruinas de una ciudad, en un alveolo microscópico, en el ensueño de una mujer que lee un libro o, quizá, en las infinitas rutas oscuras del universo trazadas por las estrellas:

Contempla así la noche y de tantas geometrías impensadas como alientan en la infinita relación de movilidad de estrellas, esas estrellas que guardan el significado de la tarea que se ha impuesto, hubiera inventado un enjambre, una luminosa

organización de prismas en la que todos los hombres pudieran ver reflejado el destino de la tribu, aunque en realidad sólo sea la representación de una configuración ficticia de un hecho supuesto, conservado en el interior de un alveolo oculto en el que quienes lograran penetrar verían reflejado en un espejo especial no su rostro sino su destino. (26-27)

En un bello libro sobre las piedras, según la visión poética de Roger Caillois, éstas contienen “un misterio más vasto y más serio que el destino de una especie pasajera”¹¹⁸: el origen de geométrico del universo:

Entre los estilos enemigos de la usura y de la ruptura, la avara arquitectura de los cristales, sus polígonos, sus pirámides, despliega una geometría inmutable, infalible, inmortal, que anticipa a Pitágoras y a Platón. Las deducciones más abstractas del cálculo no son más que un vasto eco por el que la inteligencia del hombre repite inmensamente una primera disciplina.¹¹⁹

Por eso en *El hipogeo secreto* percibimos el viaje al origen y el deseo de eternidad. La disciplina consiste en mirar una piedra; en recrear su estructura, que es, en lo más simple, la del universo en todos sus niveles. Tal vez de esta forma se pueda acceder al misterio de la existencia. En una parte del libro se formula una hipótesis sobre la eternidad de las pirámides egipcias de una novelita titulada *Las pirámides de Egipto*:

– Dime, ¿por qué son eternas estas construcciones?

Y E. le respondió:

– Porque fueron concebidas originalmente después de su derrumbe. Los arquitectos que las construyeron habían leído unas cuantas páginas más adelante del libro que en el que eran los personajes. (115)

Es decir que la disciplina consiste en observar una estructura básica (como un fractal) y deducir o adivinar sus posibilidades.

El fin de nuestra organización era el de deducir lo que pasa después de ésta o de otras páginas, como de los perfiles de una piedra tallada puede deducirse todo el diseño de una catedral desaparecida de la que esa piedra forma parte. (115)

En suma, la confusión constante que sentimos al estar inmersos en las páginas de *El hipogeo secreto* se debe a que caminamos (entiéndase leemos) espacios distintos pero con

¹¹⁸ Caillois, Roger, *Piedras y otros textos*, España, Siruela, 2011, p. 25.

¹¹⁹ *Ibid.*, pp. 44-45.

estructuras similares. La composición de este tejido se asemeja a las estructuras de las grietas como forma elemental vistas a escalas macroscópicas y microscópicas, es decir, a la estructura de lo que algunos científicos conocen como fractales.

De esta forma, al vagar por las estructuras y grietas de *El hipogeo secreto*, podemos entrever, por un momento, el origen y el destino del universo. Comprendemos que la única realidad comprobable dentro de nuestro ejercicio como lectores es nuestra propia creación de la obra que leemos. Nos convertimos en una ficción de nuestra lectura.

Experimento inesperadamente la sensación que experimenta la piedra al ser tallada por el escultor. Ésta, claro está, es una imagen aproximativa; vulgar también; pero no hay otra manera de estar ante un espejo, de estar siendo escrito. (31)

Caillois, escritor complacido en describir las estructuras de las piedras y los mitos en los que ellas son las protagonistas, también nos cuenta una leyenda china inscrita en el *Tu-yuang tsa-pien* de Sou-Ngo, de la dinastía T'ang, donde un cortesano entra y se pierde, a desafío del emperador que no lo dejaba volver al mar Oriental, en un tablón de madera adornado con perlas y jade, que representaban las Tres Montañas en el Mar, las islas de los Bienaventurados. A partir de esta leyenda, Callois concluye, de forma irreprochable, que “Es una cuestión de escala. Toda piedra es una montaña en potencia. Los entendidos pasan fácilmente de un tamaño a otro.”¹²⁰ Para poder entrar en los resquicios de la escritura es necesario convertirnos en escritura, volvernos de algún modo escritores y personajes, inmiscuirnos en alguna parte de las grietas de una piedra y describirla; sabernos una parte microscópica dentro del universo, en este caso de la escritura:

Habíamos anhelado ser las palabras que componen el testimonio que da cuenta de una historia totalmente ficticia, inacontecida y sin embargo indudable como son ya todos los establecimientos azarosos que la mente imagina a veces. (117)

De esta forma estamos obligados a dejar de ser lectores convencionales, siempre al acecho de un referente de nuestra realidad extra textual. Ahora debemos buscar la materia de nuestras creaciones en la realidad onírica.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 88.

Caminaba entre las construcciones arruinadas evocando el sueño de E. Un sueño evidentemente irrealizado. Las palabras del viejo resonaban en sus oídos; la brisa lijando las columnas caídas: un remedo carcomido, grotesco además, de un esplendor que, en realidad sólo era de las palabras que expresaban el sueño y no el sueño mismo. (24)

Es evidente que al adentrarnos, a partir de la escritura, en la descripción de las estructuras ruinosas y agrietadas, tenemos mayor conciencia de nuestra condición de seres compuestos de escritura.

Supongo que hace ya demasiado tiempo que pienso en los hombres como si las individualidades esenciales que los definen no fueran más que una aglomeración de palabras. Concibo el universo como un gran diccionario abrumador y el drama de todos los días, el desamor, la impuntualidad, las caricias, las sensaciones que sentimos, que nos hieren o nos ratifican, como si no fueran, después de todo, más que el sentido que deben tener las palabras. El universo, así lo deseamos, es la combinación de sustantivos, de verbos, de adjetivos... (55).

Este ritual de escritura y lectura, en el cual participamos; esta disciplina; esta ambición poética, tiene sus implicaciones existenciales, una visión del mundo: concebimos como parte del universo de la escritura, como lo dice el poema “Hermandad” de Octavio Paz:

Soy hombre: duro poco
y es enorme la noche.
Pero miro hacia arriba:
las estrellas escriben.
Sin entender comprendo:
también soy escritura
y en ese mismo instante
alguien me deletrea.¹²¹

Como lectores de los signos del universo, somos una arista más de la escritura, cuya estructura y materia es fractálica, como la de las piedras. Somos parte del laberinto de la creación, lo llevamos dentro de nosotros y lo reconocemos hasta en la disposición de las estrellas. Espacios en blanco y letras no son otra cosa que resquicios, grietas, grutas, cuyo sentido sólo lo experimentamos al descender y perdernos en ellas.

¹²¹ Octavio Paz, *Árbol adentro*, en *Obra Poética II: Obras completas*, t. 12, México, Círculo de Lectores y FCE, 2004, p. 112.

C) Imagen de la mujer que lee un libro

El hipogeo secreto es un texto inacabado, infinito. Nada es. Todo está siendo. En *El hipogeo secreto* la imagen de la mujer que lee el libro de pastas rojas de tafilete el 13 de octubre a las 6:23 de la tarde contiene esta idea.

¡Claro! del Chardin 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 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. No le presta mucha atención al Chardin. (32)

Nos encontramos frente a un instante que nunca deja de ser. El día que siempre "está siendo escrito", descrito junto con ese cuadro, a la misma hora, 6:23 p.m., y en casi la misma situación. Y aquí caemos de nuevo en el juego de espejos de la escritura, pues ese día, que está siendo escrito, es el día que la mujer está leyendo; el día que la mujer, que está siendo escrita, da vida con su lectura a los ambientes de *El hipogeo secreto*.

Sobra decir que la imagen de los espejos reflejados infinitamente es un laberinto, donde la existencia del reflejado se ve comprometida: "De hecho, toda nuestra existencia está comprometida en 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." (33) El cuadro que funciona como espejo, cuyo tema es una mujer leyendo un libro de pastas de tafilete rojo, enfatiza más esta sensación en el lector. Esto, como es de esperarse en un texto de Elizondo, se repite casi de la misma manera en diferentes ocasiones. Es decir: una estructura fractálica: mismo esquema, situaciones idénticas.

- La otra posibilidad –continuó– es la de que el libro que la mujer está leyendo no contenga sino la descripción del gesto que está realizando y que está realizando de acuerdo con la descripción del gesto que está realizando contenida en el texto de las páginas del libro de piel roja. (33-34)

Además, el cuadro funciona como umbral entre los distintos niveles de lectura que aparecen en el texto.

Por eso amo mirarte al margen de toda posibilidad de tu propia mirada, como cuando te sientas cerca de la ventana y lees o sueñas otras arquitecturas. Parece que estás dormida o muerta y mi vigilia está, después de todo, hecha de frases sin sentido; pero hay veces, en la noche, en noches como ésta, que las palabras recobran, súbitamente, su sentido y así es que la noche, ahora, se convierte en una noche postrera. Eres un bulto, una forma, no más, imaginada de espaldas, cerca de una ventana ovalada que arroja un haz de luz sobre un cuadro. (41)

Así, el cuadro puede ser un sueño, una lectura, un delirio o la última imagen de la mujer que lee el libro de pastas de tafíete rojo. Esta función de espejo, además, es símbolo de la conciencia humana. En sí misma, la imagen del cuadro nos remite al tema de la intemporalidad del arte *versus* lo efímero de la vida, constante reflexión de los artistas. Pensamos, por ejemplo, en “El retrato oval” de Edgar Allan Poe.

Un joven artista pinta el retrato de su mujer. Al mismo tiempo que la pintura parecía cobrar vida, su mujer la perdía. El pintor está tan dedicado a su arte que no es capaz de darse cuenta de esta situación. Aunque la esposa del pintor muere, el retrato aún parece contener vida. En sentido contrario, sor Juana, al tratar el tema en un soneto, concluye sentenciosamente que “bien mirado”, el arte (y la vida) “es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.”

El retrato que nosotros vemos al leer *El hipogeo secreto* está hecho con palabras. Sólo a partir de esta verdad incuestionable podemos apreciar la vida que encierra la escritura. Así como Pablo Neruda encuentra noches en las que puede escribir los versos más tristes, Elizondo encuentra noches en las cuales las palabras cobran sentido. Las palabras son capaces de crear, “en una noche postrera”, “un bulto, una forma, no más, imaginada de espaldas, cerca de una ventana ovalada que arroja un haz de luz sobre un cuadro.” (41) Las palabras, por un instante, se vuelven poesía; son el sueño de quien lee; son sentido e imagen, de una mujer que lee, y que al leer se escribe a sí misma, y que al escribirse es, junto con el lector que la lee en ese cuadro, justo a las 6:23 pm, momento en el cual un haz de luz ilumina el cuadro.

Por último, este aspecto se relaciona con las estructuras fractálicas de las que ya hablamos. O estructuras metageométricas, como Elizondo mismo las define:

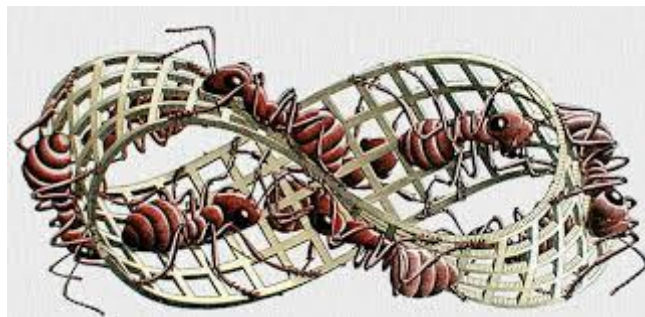
M-1273:- Salvador Elizondo. Edad treinta y tres años. Escritor. Personaje ficticio del libro intitulado *El hipogeo secreto*. Nuestro corresponsal nos informa que a esta persona se atribuyen las ideas y los programas de la Organización. En repetidas ocasiones se ha

establecido comunicación telefónica con una persona real que dice llamarse Salvador Elizondo; un escritor que se ostenta como autor de un *tractat*, cifrado en el lenguaje de la metageometría, acerca de los fines que persigue la Organización, que ha circulado secretamente. Este individuo vive presa de una fantasía morbosa consistente en concebirse a sí mismo y al mundo como un hecho narrado. (54-55)

D) Banda de Möbius

La banda fue descubierta por el matemático y astrónomo teórico August Ferdinand Möbius (1790-1868) en septiembre de 1858, aunque al mismo tiempo y de forma independiente, el también matemático alemán, Johan Benedict Listing (1808-1882), descubrió la banda en julio de 1858. Sin embargo, Möbius llevó el concepto más lejos que su colega.¹²²

La cinta (o banda) de Möbius es una superficie fascinante de una sola cara y un solo borde. [...] para confeccionar esta cinta basta con unir los dos extremos de un trozo alargado de papel tras darle a uno de los cabos un giro de 180 grados con respecto al otro. Como resultado se obtiene una superficie de una sola cara en la que un insecto podría ir de un punto a cualquier otro del objeto sin atravesar jamás ningún borde.¹²³



La banda de Möbius es otra imagen importante aparecida en el texto. Es una figura desconcertante, pues es un objeto de volumen poco perceptible que aparenta tener dos superficies, cuando en verdad sólo tiene una. Esta cualidad ha sido considerada una “metáfora de cambio, rareza, giro y renovación.”¹²⁴

¹²² *Ibid.*, p. 63.

¹²³ Clifford A. Pickover, *La banda de Möbius*, col. Matemática, España, Almuzara, p. 36.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 20.

En *El hipogeo secreto*, la banda de Möbius aparece en varias ocasiones, aunque no sea mencionada directamente, como metáfora en cuyo sentido siempre hay una idea de desorientación tempo-espacial y de ensimismamiento de la imagen.

Ella va caminando y se aleja por la vereda solitaria. Eso es lo que escribo: se aleja por la vereda solitaria. Es el alba; o tal vez está anocheciendo. Se trata de una confusión común, sobre todo en esos estados de ánimo en los que es difícil distinguir los caracteres reales del tiempo que transcurre. (56)

La escritura camina, casi al mismo tiempo, el mismo camino que el pensamiento caminó un instante antes. De ahí la aclaración de: “Eso es lo que escribo: se aleja por la vereda solitaria.” Pero además, esto se complica, porque esta aclaración es la reflexión del pensamiento hecho escritura. Por otra parte, también la ubicación temporal se vuelve una sola. El ocaso y el alba son lo mismo, como lo son también la ida y el regreso. Siempre, por más que avancemos en la lectura de este texto, nos encontraremos en el quicio. Esta sensación ha de ser muy parecida a la experiencia de caminar la banda de Möbius. Otra vez, la imagen poética unifica los contrarios. Movimiento y quietud son lo mismo, descenso a los infiernos y búsqueda en el laberinto, también.

Aunque para nuestra percepción *El hipogeo secreto* transcurre en varios planos, todos son uno: el de la escritura y de la lectura; el del pensamiento y la escritura; el del lector y el lector convertido en personaje; el de la poesía y de la crítica. A través de la imagen de la banda de Möbius podemos comprender que *El hipogeo secreto*, aunque contenga varias imágenes y distintos planos de lectura, siempre se aspira a la unidad de la obra y no a su fragmentación. Sin embargo, esta unidad sólo se puede experimentar; no explicar. A partir de la realización de un rito, metaforizado en el recorrido de la banda de Möbius, es decir, la escritura, experimentamos la unidad de las imágenes que aquí hemos analizado: la danza de la Flor de Fuego, la arquitectura de las piedras y la imagen de la mujer que lee un libro.

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. Las personalidades se funden unas con otras por la necesidad que el desarrollo del mito va creando de acuerdo con ese esquema que fantasía, la magia y la realidad urden como una trama llena de incidentes avalados en todo momento por el sueño, por la locura y el solipsismo que

en muchos momentos delatan una marcada proclividad folletinesca y tremendista.
(58)

Todas las imágenes revisadas en este capítulo, por separado o fusionadas, son un laberinto, una metáfora de los actos de leer y de escribir. El texto simula la fragmentación sólo para hacer al lector consciente de los múltiples niveles de la realidad y de la escritura.

Los personajes de *El hipogeo secreto* se atienen, en su falta total de esclarecimiento, a los datos de tipo demostrativo que la ciencia aporta acerca de su condición en el interior del pasadizo de Möbius. No se dan cuenta todavía de que el autor del libro que los contiene combina esos datos conforme a sus caprichos demenciales; no se percatan de que ellos ahora están en un orden y el que los está narrando en otro. (135-136)

Sin embargo, el conjunto de esta fragmentación tiende a la unidad, contiene un ritmo: el de una escritura que persigue el pensamiento y el de un pensamiento que busca encontrarse en la escritura. Ambos se pierden en las imágenes creadas por ellos mismos, mas este perderse, en mi opinión, es lo que le da sentido al texto, laberinto lleno mí.

IV. *El hipogeo secreto: un laberinto*

¿Qué es un laberinto? En el hermoso y completo *Libro de los laberintos* de Paolo Santarcangeli, encontramos una exhaustiva taxonomía de estas construcciones y esta definición: “Recorrido tortuoso, en el que a veces es fácil perder la guía.”¹²⁵ Un espacio destinado para ser atravesado con todas sus dificultades, necesariamente. La construcción en sí misma no es laberinto, ya sea que lo relacionemos con las formas más simples o con las más complejas: que lo veamos dibujado sobre una hoja de papel, delineado en el piso con piedras, en la arquitectura de una catedral, en las cuevas, en la cosmografía de las estrellas, en la estructura interior de las piedras, en el trazado de una ciudad, o de sus ruinas, en las composiciones geométricas o biológicas, o en una fascinante simetría del azar. Un laberinto sólo lo reconocemos cuando se nos presenta como una construcción cuya dificultad para entrar y salir de él, con la mirada, con la mente, con la punta de un lápiz, etc., nos obligue a elegir las mejores decisiones.

Al rastrear los orígenes de este mito, un estudioso del tema centra el asunto de su realidad y su actualidad en el poder de nuestra imaginación.

Los laberintos se reconocen cuando aparecen, como monumentos de antiguas tradiciones religiosas o al menos como una arcaica realización artística, en forma espiral, más o menos distinguible, a menudo de una gran sencillez. Cada línea espiral, aparentemente decorativa, dibujada como mera figura, o un meandro en forma de espiral, se convierte en un laberinto tan pronto lo identificamos como un camino, por el que transitamos como si en cierto modo lo hiciéramos por una entrada o un paso fundamentales. *Necesitamos* esta clase de imaginación y la capacidad de profundizar en ella para despertar a la realidad mitológica del laberinto. Para los que apoyan esta realidad equivalía a un “estar dentro” y aun “moverse dentro.”¹²⁶

¿Dónde está el laberinto en *El hipogeo secreto*? Borges, en una de sus ficciones más conspicuas, “El jardín de los senderos que se bifurcan”, nos habla de un creador chino que se retiró a escribir una novela y a construir un laberinto. Después de su muerte lo único que se encontró fue un libro sin sentido, inacabado, sin un orden lógico. Sin embargo, el

¹²⁵ Paolo Santarcangeli, *El libro de los laberintos*, España, Siruela, 2002, p. 50.

¹²⁶ Karl Kerényi, *Op. cit.*, p. 52.

personaje que cuenta la anécdota conjetura que el libro y el laberinto son la misma cosa, por eso nadie había encontrado sentido a la novela y tampoco se veía el laberinto por ningún lado. Además –explica el personaje– nadie entendió que el libro fuera un laberinto porque en ninguna parte del libro aparece nombrado. Un laberinto de verdad, para serlo, tiene que engañar, es decir, no mostrar que es un laberinto, por eso mismo esa palabra no aparece ni una vez en ese libro.

A mí me gusta creer que Elizondo se propuso escribir un libro-laberinto. Me gusta creer que *El hipogeo secreto* es ese libro, aunque en el caso de la obra de Elizondo, sabemos que no oculta el artificio, al contrario, éste se vuelve parte del engaño: “Le habría dicho él, por ejemplo, que la esencia de todo laberinto es el número infinito de laberintos contenidos dentro de cualquier laberinto.” (89). Recordemos que, como en *El retrato de Zoe* y otras mentiras, el engaño del que se sirve la literatura para semejarse a la realidad extra textual es revelado de inmediato. El juego consiste en experimentar la escritura como realidad total, es decir, independiente de cualquier otra. En mi opinión *El hipogeo secreto* recrea el mito del laberinto y el Minotauro, que conduce al laberinto interno de cada lector. Sin trucos ni artificios, de manera directa, nos encontramos dentro nosotros al recorrer sus páginas y tratar de dar sentido a las líneas que recorreremos con la mirada, en continua simbiosis con el pensamiento.

El escritor y el lector buscan su pensamiento (Minotauro) a través de la escritura y con ayuda del hilo de Ariadna (escritura). Al unísono, la escritura es laberinto e hilo conductor del pensamiento; es el artificio que embosca al pensamiento, pero también le ayuda y le permite descender a profundidades más elementales y oscuras. Al respecto Octavio Paz dice: “Cada lector busca algo en el poema. Y no es insólito que lo encuentre: ya lo lleva dentro.”¹²⁷

¹²⁷ *Op. cit.*, p. 50.

1. El rito del laberinto

A) El mito

Después de que el rey de los mares, Minos, se negara a sacrificar el toro blanco que Poseidón le había enviado desde el mar en señal del favor que los dioses le concedían, Poseidón se vengó: excita el deseo de la reina Pasífae por el toro. Ésta, con ayuda del ingenioso Dédalo, consigue copular con el bello animal. De esta unión nace el Minotauro, ser con cuerpo de hombre y cabeza de toro. Ante esta deshonra, Minos manda al artífice Dédalo a que construya un laberinto donde ocultar al Minotauro.

Tiempo después, para pagar un tributo de paz, Atenas envía a Creta cada nueve años a siete mujeres vírgenes y a siete jóvenes para ser devorados dentro del laberinto por el Minotauro. En la tercera ocasión de este sacrificio, Teseo, después de muchos trabajos y aventuras, llega a Atenas y es reconocido por quien se supone es su padre, el rey Egeo, aunque en realidad es hijo de Poseidón. Al enterarse de estos sacrificios, y ante el dolor del rey, Teseo decide formar parte de los jóvenes que serán sacrificados en esa ocasión; así podrá entrar al laberinto, matar al Minotauro y liberar a Atenas del tirano Minos, pues a condición de esto, se cancelaría el tributo.

Cuando Teseo llega al palacio de Cnosos en Creta, Ariadna, hija de Minos, se enamora de él, pues éste, por consejo del oráculo, había encomendado su empresa a Afrodita, diosa del amor. Así las cosas, Ariadna ayuda a Teseo a matar a su hermanastro, el Minotauro, a condición de que se desposase con ella y la lleve consigo; le muestra cómo entrar y salir del laberinto, tal como Dédalo le había enseñado a ella.

Dentro del laberinto, Teseo amarra a la puerta una punta del hilo finísimo que Ariadna le dio enrollado en un ovillo. Teseo sigue los pasos enseñados por Ariadna para llegar al centro del laberinto, mientras el ovillo se deshace en su mano. El Minotauro yace dormido, pero al escuchar los resoplidos de Teseo (o tal vez los propios) despierta. Se miran de frente por un momento, el héroe y el monstruo. Teseo desenvaina la espada (o

hacha) de doble filo, que también Ariadna le dio, y la entierra en el ojo del Minotauro. Después, recoge el fino hilo que ha de llevarlo fuera del laberinto.¹²⁸

B) El rito: entrada-descenso al laberinto

Cuando en *El hipogeo secreto* aparece de forma constante el tema de la búsqueda, de una experiencia, de un conocimiento último o existencial, es evidente que los temas míticos del viaje y del descenso a los infiernos aparezcan de inmediato en nuestra mente, pero al mismo tiempo casi todos los críticos del texto que nos ocupa (revisados en la segunda parte de este trabajo) han visto en éste, sin proponerse explicar la relación entre esta ficción de Elizondo y el mito, la imagen de un laberinto. Los tres mitos, el del viaje, el del descenso a los infiernos y el del laberinto, están íntimamente relacionados en sus orígenes. Los tres provienen de la necesidad del hombre por indagar en el misterio más profundo de la vida: la muerte. Si nos atenemos sólo a la narración del mito y desconocemos su aspecto ritual original, la relación es poco obvia, pero no imprudente o imprecisa, pues, como veremos en seguida, los diferentes rituales, narraciones e interpretaciones del mito del laberinto se encuentran involucrados estrechamente con este texto, a la vez que con los temas del viaje y del descenso a los infiernos.

Para Kerényi los mitos, en este caso el del laberinto, tienen dos etapas: la de la vida y la de la muerte. En la primera todo gira en torno al rito, la danza, los cánticos y la mántica (adivinación). El mito sobre todo se experimenta, no se entiende. En la segunda se ha racionalizado en una narración, es decir, se trata de explicar con relatos verosímiles.¹²⁹ En el caso del laberinto, el ritual surge a partir de una de danza de renovación, por un lado, y, por el otro, a partir de un ritual de adivinación de las figuras formadas por vísceras de animales sacrificados (aruspicina). En su etapa racional el mito del laberinto ha llegado a nosotros a través de los relatos sobre el laberinto de creta y el Minotauro. Para comprender la relación entre rito y narración del mito, nos conviene recordar lo que dice Octavio Paz sobre el relato y el ritual:

¹²⁸ Robert Graves, *Los mitos griegos*, vol. 1, México, Alianza Editorial, 1996, pp. 423-424.

¹²⁹ *Op. cit.*, p. 74-76.

La danza contenía ya, en germen, la representación; el baile y la pantomima eran también un drama y una ceremonia: un ritual. El ritmo era un rito. Sabemos, por otra parte, que rito y mito son realidades inseparables. En todo cuento mítico se descubre la presencia del rito, porque el relato no es sino la traducción en palabras de la ceremonia ritual: el mito cuenta o describe el rito. Y el rito actualiza el relato; por medio de danzas y ceremonias el mito encarna y se repite.¹³⁰

Sobre el laberinto, en este mismo sentido, Kerényi afirma lo siguiente: “la definición de las danzas del laberinto está en todo caso tan asegurada como la de la espiral laberíntica: o bien a través de los mismos personajes mitológicos o por la propia forma, o por ambas circunstancias al mismo tiempo.”¹³¹

Si atendemos los orígenes del mito del laberinto, los rituales que dieron vida a sus diferentes relatos, podremos apreciar *El hipogeo secreto* como un lugar sagrado donde se siguen encarnando los rituales y relatos del laberinto. Empecemos por el aspecto menos evidente: la danza.

Pues originalmente no se llamaba *labyrinthos* aquello que se representaba a través de la danza, ni tampoco la muerte era concebida como lugar mítico, en el que se entra y tal vez se alcance a salir, sino algo desde donde se podía divisar aquel lugar o a través del cual podía representárselo, primero una construcción subterránea, después, el edificio legendario.¹³²

En un primer momento, *El hipogeo secreto* puede parecernos la narración incierta de unas aventuras, pero entre más nos adentramos en la lógica de su estructura, participamos del rito del recuerdo y del olvido.

– ¿Cuál es ese recuerdo del que me hablas y que dices que he olvidado? Quizá allí está la clave de toda esta demencia. Tal vez ése es el principio que rige los laberintos derruidos que conforman los aledaños de esta ciudad abandonada y de ello no queda más que un indicio. (18)

Para descender a ese recuerdo olvidado que impone la lectura de *El hipogeo secreto*, es necesario entrar en el ritual de la escritura, en La danza de la flor de Fuego, pues ésta tiene relación con el ritual que dio origen al mito.

¹³⁰ *Op. cit.*, p. 80-81.

¹³¹ *Op. cit.*, 78-79.

¹³² *Idem.*

Según los *Escolicos*, Teseo, una vez derrotado el Minotauro, habría celebrado, junto con el grupo de jóvenes que con él habían escapado a la muerte, una danza especial, enseñada por Dédalo. Según la versión dórica de la fábula, Teseo habría llevado una estatuilla de Afrodita, obra de Dédalo y regalo de Ariadna que colocó en la isla de Delos para, acto seguido y por vez primera, ejecutar con sus compañeros la danza que reproducía los meandros del laberinto.¹³³

Esta danza reproduce los rodeos y sinuosidades del laberinto. Teseo habría logrado llegar al centro del laberinto y salir de él porque sabía los pasos de la danza, es decir, habría sido iniciado en el ritual. Al explicar los antecedentes de esta danza, Kerényi llama la atención sobre dos aspectos indispensables: la cuerda con que se bailaba y el nombre de la danza, *geranos* (grullas):

Ambas se relacionan íntimamente, ya que el conductor del carro se llama *geranulkos*. El nombre indica que estas “grullas” eran “arrastradas” por su conductor: los danzantes llevaban en su mano, como quien dice, el hilo de Ariadna. Y del mismo modo que éste se soltaba y recogía, los bailarines del *geranos* llevaban su cuerda primero hacia *dentro* y luego *vuelta atrás*. La dirección no cambia: en el centro de la espiral el bailarín gira en un continuo movimiento, que desde el principio es un movimiento alrededor de un centro visible.¹³⁴

Este espacio circular, cuyo centro vuelve siempre sobre sí es la escritura de *El hipogeo secreto* pues, como hemos visto más arriba, ésta nunca termina de ser, se convierte en reflexión de sí misma, es decir, en una hipótesis que se complace en describirse. La escritura, insistimos, es la protagonista de este libro. Así no existen personajes ni las reflexiones de éstos en *El hipogeo secreto*, sino evidencias del pensamiento de quien escribe y de quien lee. Al leer así, no como se lee una novela convencional, sino más cerca a como se lee la poesía: hacia el interior, no hacia el exterior, el lector se encuentra en medio de la espiral del laberinto. Aún más: digamos que lo contiene en lo más profundo de su ser. Al tomar esto en cuenta es más fácil apreciar que las diferentes narraciones del mito del laberinto, incluido desde luego *El hipogeo secreto*, reproducen el ritual original.

Por otra parte, revisemos ahora la relación caverna-laberinto. Podemos identificar la estructura de *El hipogeo secreto* con dos cualidades de la arquitectura de dos de los laberintos sagrados más antiguos de la civilización occidental –el de Cnosos y el de Egipto.

¹³³ P. Santarcangeli, *Op. cit.*, p. 183.

¹³⁴ *Op. cit.*, p. 80.

El palacio tenía, con toda evidencia, una parte solar, terrena, *diessseitig*, dedicada a la vida, y una parte lunar, subterránea, *jenseitig*, dedicada a la muerte. Aunque no fuese más que por esto, se repite la concepción del laberinto egipcio, que, como ya leímos en Herodoto, tenía, además de una parte superior, dedicada al culto visible y accesible a los visitantes profanos, una parte inferior, igual a la primera extensión, dedicada a los ritos secretos, a la muerte y a las tumbas, cuya entrada se le prohibió al griego.¹³⁵

De igual forma, en *El hipogeo secreto* encontramos una lectura exterior, parodia de la novela policial.

Los malos contra los buenos; sólo que allí los buenos peleaban con las armas de la maldad y los malos con las armas de los buenos y al final no sé todavía quién hubiera vencido en esa lucha infinitamente equilibrada en sus partes contendientes. (71)

Una organización secreta (el Urkreis) busca el principio de su existencia a través del sacrificio que conjuga magia y ciencia. Para lograrlo, sus miembros tendrán que seguir leyendo un libro de pastas de tafilete rojo, pues se piensan personajes inciertos de ese libro. No faltan las conspiraciones, los engaños y las falsas pistas. En mi opinión esta lectura es “terrena”, es la parte “solar” del laberinto; pero al mismo tiempo nos guía al laberinto oculto bajo la tierra, el lugar de las pruebas, destinado a los rituales nocturnos de la muerte.

Es preciso ahora recobrar el hilo que guía a todos hacia el último reducto. Retomemos la idea del plan original del *El hipogeo secreto*. Se trata allí de una novela de aventuras, de aventuras metafísicas, sagradas y del género de *Les 500 millions de la Begum*. (71)

Cuando tenemos el ánimo dispuesto a dejarse llevar por ritmo del pensamiento, un pensamiento que vuelve siempre sobre sí mismo a través de la escritura, la trama deja de ser externa a nosotros; por el contrario, nos convertimos en parte de ella. En un principio, la lectura convencional nos exige recordar para poder reconstruir una historia en nuestra mente. Ahora se trata de olvidar para poder descender y participar del ritual del texto, de

¹³⁵ Santarcangeli, *op. cit.*, p. 95.

abandonarnos a la seducción de las palabras. Se trata de construir y deconstruir. Esto es lo que he llamado ficción lírica: la experiencia de entrar en un mundo interior a través de una ficción, de un mundo cerrado en sí mismo. Recordemos el inicio del *El hipogeo secreto*:

Trata de concentrarte. Recuerda y olvida esa llaga luminosa; tres veces. [...] Mientrastú te sometes a esa gran disciplina mediante la que te purificarás en la demencia, en el olvido de tu propio nombre, yo me iré hacia el alba de tu recuerdo y cruzaré la noche hasta beber en tu origen; en el más suave origen de tu nombre y evocaré nuestro primer encuentro y el segundo y el tercero y luego olvidaré el tercero y olvidaré el segundo y retendré junto a mi corazón el primero cuando ya sea la mañana y entonces nuevamente otro olvido de tu nombre y el recuerdo de tu nombre y el olvido de tu traje y el recuerdo de tu gesto y el olvido de tu mirada y el recuerdo de tu nombre y el olvido de tu traje y las llagas, y aquellos escenarios inquietantes de tus pequeños triunfos en la oscuridad de un museo que contiene palabras congeladas y el mito y la palabra y la palabra que es mito y rito de aquella palabra aparición en un pasadizo surcado como de mares y ríos turbulentos: espejos en los que la danza de la Flor de Fuego se queda quieta y las fórmulas se agrietan como los fustes de las columnas de los peristilos desiertos en que nosotros, los miembros del Urkreis, soñábamos con iniciarte en el más vasto de los terrores: el del olvido de tu nombre y en el del recuerdo de tu nombre, Perra. (9,10)

La escritura, “hilo que guía a todos hacia el último reducto”, es el intento de concretar la primigenia concepción de la mente en la hoja; salvar la distancia entre ambas. El escritor escribe la primera palabra que viene a su mente, pero siempre se encuentra con otra. Creo que un fragmento de “Palabra escrita” de Octavio Paz, poema que aparece dentro de *Salamandra*, nos puede aclarar un poco más esta idea:

Ya escrita la primera
Palabra (nunca la pensada
Sino la otra –ésta
Que no la dice, que la contradice,
Que sin decirla está diciéndola)¹³⁶

El lector participa de esta misma experiencia; participa del acto creador de la escritura; la rehace; vuelve sobre sus pasos. Sólo que si el escritor, a través de la punta de la pluma, intenta salvar el abismo entre el pensamiento y la escritura, ahora el lector lo hace con la mirada. Cuando la palabra es pronunciada (con el pensamiento o con la voz) se dice

¹³⁶ Octavio Paz, *La centena (Poemas: 1935-1968)*, Ediciones de Bolsillo, Barcelona, Barral Editores, 1972, p. 128.

a sí misma y lo otro que no dice. La idea está condensada en “Palabra dicha”, poema que sigue al anterior y con el cual se complementa. Leamos un fragmento:

La palabra se levanta
De la página escrita.
La palabra,
Labrada estalactita,
Grabada columna
Una a una letra a letra.
El eco se congela
En la página pétrea.

Ánima,
blanca como la página,
se levanta la palabra.
Anda
sobre un hilo tendido
del silencio al grito,
sobre el filo
del decir estricto.
El oído: nido
o laberinto del sonido.¹³⁷

Entonces, ante la imposibilidad de encontrar ese primer pensamiento en la mente del escritor, el lector que sigue el hilo de la escritura dirige su mirada hacia su interior y, a través de un ritual (el de la danza de la Flor de Fuego), busca ese primer reflejo de la mente (“esa llaga luminosa”); no el que lee en la escritura, pues ése nunca lo sabrá, tampoco el del autor; busca el suyo, aunque inasible e incierto, también el primero. Por eso es necesaria la “disciplina”, recordar el hilo de la historia, pero al unísono olvidarla. Sólo así se desciende al interior del laberinto, pues éste es individual e intransmisible. Se puede compartir la anécdota de un rito de iniciación, la historia, lo que está en la superficie, más no la experiencia. “El hombre de la era glacial se interna secretamente en las cavernas espantosas. Nadie puede ver las imágenes que contienen; el diálogo con lo sagrado es secreto, como lo fue en los misterios griegos; sólo los iniciados pueden participar en las ceremonias.”¹³⁸ El sentido de la obra no está dado; no existen entradas y salidas idénticas, cada lector construye su lectura, así como su laberinto, a partir del recorrido.

¹³⁷ *Ibid.*, pp. 129-130.

¹³⁸ Santarcangeli, *op. cit.*, p. 171.

¿Qué nos exige ahora la elaboración de esa novela que alguien está escribiendo acerca de nosotros? Que sigamos caminando por ese pasadizo oscuro, sobre cuyos muros nuestras manos ciegas recorren las grafías que otros, antes que nosotros, hace cincuenta mil años grabaron. Inscripciones que narran periplos, descensos, travesías sin origen y sin destino. (134)

La vista del lector ahora es un torpe buscar de manos ciegas. Ahora la lectura es más íntima. Ya no hay una mirada alta, distanciada, que cae sobre las palabras, sino que ahora ésta deambula entre las palabras escritas. Ese pasadizo oscuro es el texto, lleno de periplos y descensos. “Penetrando en los espacios silenciosos que E. había concebido como un mundo que se realizaba arquitectónicamente con la materia fracasada del escritor.” (101). No hay duda de que la materia del laberinto es la escritura.

Avancemos en la relación entre laberinto y caverna. Paolo Santarcangeli comenta lo siguiente: “En cualquier entorno cultural, el viaje laberíntico y la peregrinación impedida del alma desde la muerte hacia la regeneración y el renacimiento, sea para entrar en otro mundo, sea para regresar al mundo de los vivos, están ligados a la representación de la caverna.”¹³⁹ Del mismo modo, al hablar sobre el palacio de Cnosos, nos dice que lo más importante de éste es la parte subterránea: “[...] esas construcciones están orientadas no hacia el exterior ni hacia lo alto, sino hacia el interior y hacia lo bajo, hacia las profundidades de la Tierra. Así, la sala del trono de Minos es claramente la reproducción de una caverna sagrada.”¹⁴⁰ El título *El hipogeo secreto* hace referencia al estar, dentro de la lectura, debajo de la tierra, en un lugar secreto, íntimo y sagrado. No obstante también encontramos espacios dispuestos hacia el exterior y lo alto.

Vista desde el mar, había dicho alguna vez, los vastos edificios que la componen, en su entrecruzamiento armonioso, semejan una red hecha de líneas rectas en la que las horizontales son como la continuación de la intermitencia de las olas, que en un grito de espuma se deshacen contra los acantilados, y en que las verticales atenúan y funden su esbeltez contra los picos de las que se alzan, guardianes de su soledad luminosa, a sus espaldas. (25)

¹³⁹ *Op. cit.*, p. 171.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 90.

Debajo de esta ciudad realizada de sueños, los escenarios son alveolos, catacumbas romanas, túneles, ruinas de una ciudad aún irrealizada:

Mira; a nuestro alrededor la oscuridad se ha abierto. Estamos ceñidos de bóvedas marmóreas. Arquitecturas previstas después de su descomposición nos rodean por doquier. ¡Ah, qué quietud, qué silencio emana de estas grietas. (149)

Con la abundancia de este tipo de espacios engañosos e increíbles, cobra fuerza la lectura de este texto de Elizondo como un laberinto, pues para que se cumpla la condición de que el hipogeo sea secreto debe haber un impedimento que evite que cualquiera entre.

... si la caverna es el lugar donde se cumple la iniciación, el laberinto, lugar de pruebas preliminares, no puede ser más que el camino que conduce a aquella y, al mismo tiempo, el obstáculo que impide la entrada a los “profanos” no cualificados.¹⁴¹

De igual modo, el viaje de iniciación hacia el centro de la caverna está ligado de forma directa al mito del descenso al mundo de los muertos, ya que en épocas prehoméricas a Ariadna se la llama “Señora del laberinto”. En ese entonces el inframundo (lugar de los muertos) se concebía como un laberinto en línea espiral que retorna sobre sí misma. En este sentido el palacio de la danza construido por Dédalo en Cnosos debe ser la imagen de los dominios de Ariadna, quien es también la reina del inframundo (Perséfone, con su nombre pregriego), poseedora de la gracia de volver de ese lugar y dejar volver a quien ella quiera.¹⁴² De este modo es difícil no ver la relación que existe entre Teseo y Orfeo: ambos regresan de la muerte renovados con ayuda de la diosa del inframundo.

En el primer ensayo homónimo de *Teoría del infierno*¹⁴³, Elizondo diserta sobre los diferentes infiernos de la literatura occidental. “Y es que el infierno, como el paraíso, están siempre modelados de la sustancia de que está hecha la hipótesis. Suponemos un infierno.”¹⁴⁴ Ahí leemos sobre infiernos mentales, lingüísticos, imposibles, musicales,

¹⁴¹ *Op. cit.*, p. 174.

¹⁴² *Ibid.*, p. 166.

¹⁴³ *Op. cit.*, p. 13-33.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 14.

verbales, equívocos, azarosos, eternos, palingenésicos. De Orfeo a Joyce, pasando por Dante y Quevedo, entre otros, Elizondo menciona la existencia en la literatura occidental de

... infiernos lógicos, infiernos matemáticos, infiernos lógico-matemáticos, infiernos subjetivos e infiernos reales, infiernos siempre por venir, infiernos nunca pasados, infiernos ilusorios, infiernos inolvidables, infiernos de objetivación o de objetividad, infiernos imposibles o de dos dimensiones e infiernos que son como saloncitos burgueses con servicio de té.¹⁴⁵

En mi opinión, *El hipogeo secreto* es la ejecución de estas hipótesis. Por consiguiente, no debemos desentendernos de la relación originaria entre laberinto e inframundo, porque, como ya vimos en el tercer capítulo de este ensayo, *El hipogeo secreto* es en sí mismo un texto inacabado, un lugar para hipótesis infinitas. Veamos dos ejemplos que, compaginados con otros expuestos arriba, ilustrarán mejor esta propiedad en el texto.

En primer lugar, a falta de personajes con características singulares, mientras leemos *El hipogeo secreto*, nos podemos sentir muchas veces atrapados en un laberinto de voces, de rumores. En una parte del texto dice lo siguiente: “Rumores. De eso estamos hechos. De eso está hecha la presente novela.” (90) “A sus pies ha caído el libro, abierto en otra página; en la que tú y yo estamos inscritos como vagos garabatos, voces, voces bajo un árbol frondoso en la mitad de la llanura.” (105) (Es evidente el influjo del infierno de Comala en este texto de Elizondo).

Por otro lado, el texto también puede ser sentido como un laberinto lingüístico, absurdo e infinito que, no obstante, siempre hace que nos preguntemos en qué nivel de la lectura estamos, es decir, nos lleva a leer el libro como una suposición de algo más.

Por eso, de todas las palabras que él escribe, que yo escribo, que escribe el Otro, el que está encerrado en el último alveolo, en el cubículo aislado, el escritor imaginario que me está escribiendo a mí, el que nos imagina a Salvador Elizondo, autor de *El hipogeo secreto* y al autor de este libro, sólo tienen en común con nosotros este álbum con pastas de piel roja, esta sucesión de vocablos dispuestos sobre el papel con forme a ciertos preceptos que los convierten en lenguaje y les dan un sentido ulterior y que aquí están siendo manipulados por alguien 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 son todos los nombres,

¹⁴⁵ *Ibid.*, p 25.

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 la esperanza de reconocimiento y de identidad, escribió aquí, en esta página de *El hipogeo secreto*. (52-53)

Por último, dentro de la lectura del libro de Elizondo, nos vemos (nos leemos) varias veces atrapados en un laberinto de espejos: “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.” (114) La escritura como espejo.

Sin embargo, a lo largo de *El hipogeo secreto*, creo que todos los laberintos posibles caben dentro del sueño. Recordemos que los lugares descritos, ya sean ruinas, ciudades, cementerios, reductos en forma de anillo de Möbius..., se encuentran dentro de la dinámica del sueño. No importa si los sueños son de E. o de la Perra. Elizondo concluye “Teoría del infierno” diciendo que a través del sueño también se puede acceder a las visiones del infierno: “Y así como hay quienes han ido a buscar la visión del infierno en el más allá de la muerte, otros han ido a buscarla en su mono imitador, el sueño.”¹⁴⁶ Del mismo modo, Salvador Elizondo comienza su *nouvelle* autobiográfica, *Elsinore: un cuaderno*, así: “Estoy soñando que escribo este relato.”¹⁴⁷ Y lo termina de este otro: “Era yo muy feliz entonces. Ahora me parece un sueño agotado, igual que la memoria, la escritura, la inspiración, la tinta y el cuaderno.”¹⁴⁸ Es decir que, en el nivel superior el relato es la autobiografía de una parte de la adolescencia de Elizondo, aunque en un nivel más profundo nos encontramos inmersos de principio a fin en el centro mismo del drama de la creación, en una ensoñación. En este sentido pienso que *El hipogeo secreto* contiene una escritura onírica que guía al lector a los espacios más íntimos de su ser. El sueño de la escritura comienza con la edificación de una ciudad majestuosa, marmórea, que se levantaría en medio del mar y de la noche.

La ciudad sería el término de todas las rutas de los trashumantes del mundo, la urbe prevista desde el origen de todos los pueblos nómadas y su arquitectura sería como

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 33.

¹⁴⁷ Salvador Elizondo, *Elsinore: un cuaderno*, México, FCE, 2001, p. 9

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 82.

el reflejo de los atavismos milenarios, la cristalización y el fin de todo impulso de viaje, el puerto de todas las naves y el final de los caminos.”(27)

De pronto nos damos cuenta que nos encontramos dentro de las ruinas de esa ciudad soñada, en sus entrañas. Todo nuestro recorrido transcurre ahí, dentro de sus grietas. El sueño como el gran laberinto donde caben todos los demás. Las palabras se vuelven ambiguas y polisémicas, difusas en su base asociativa. Las naves de la cita anterior, por ejemplo, hacen referencia no sólo a barcos, sino también a espacios de una edificación. Esta estructura onírica se acentúa con frases contradictorias y excluyentes entre sí aparecidas en todo el texto que, sin embargo, establecen una equivalencia en la unidad del discurso. Revisemos un ejemplo (las cursivas son mías):

Habíamos anhelado esas tenues epopeyas consignadas en un libro que *todos* habíamos imaginado, pero que *nadie, tal vez sólo* la Perra, había leído. Habíamos deseado ser las palabras que componen el testimonio que da cuenta de una historia totalmente *ficticia, inacontecida* y sin embargo *indudable*, como son ya *todos* los establecimientos azarosos que la mente imagina *a veces*. (117)

En primer lugar, *todos* se contrapone a *nadie* y *sólo*, pero entre *nadie* y *sólo* existe también una contradicción, que en un texto con estas características el adverbio *tal vez* deja en duda. En segundo lugar, aunque sabemos que los adjetivos *ficticia* e *inacontecida* no indican que la historia a la cual se refieren no pueda existir, al estar colocados frente a *indudable*, de repente adquieren este matiz. Por último, el adjetivo *todos* y la locución adverbial *a veces* no se contradicen dentro de esta oración, pero, al estar colocados uno frente al otro, de alguna forma se confrontan sus significados, pues el primero es una afirmación categórica y el segundo indica intermitencia de lo dicho. De esta forma todo este sentido de ambigüedad y polisemia se funda en la unidad de un mundo poético.

Como lectores, la escritura de *El hipogeo secreto* nos guía a zonas más recónditas e íntimas del pensamiento. Se trata entonces de tener conciencia de nuestra condición de seres soñados a partir de los reflejos de la poesía, de escapar del olvido del sueño, para acceder de lleno en el sueño la creación porque –según Bachelard– “el yo que sueña la ensoñación se descubre no poeta, pero sí yo poetizador.”¹⁴⁹ Sin embargo, no está de más

¹⁴⁹ Gastón Bachelard, *La poética de la ensoñación*, FCE, 2011, p 42.

recordar que nos referimos al fenómeno de la ensoñación poética, de la lectura en este caso, y no de la somnolencia común, “puesto que la posible intervención de la conciencia en la ensoñación proporciona un signo decisivo.”¹⁵⁰ Bachelard precisa esta diferenciación: “Todos los sentidos se despiertan y armonizan en la ensoñación poética. Y esta polifonía de sentidos es aquello que la ensoñación poética escucha y la conciencia poética debe registrar.”¹⁵¹ Esto coincide con lo que es la poética de Elizondo, una poética de la embriaguez y la ensoñación creadoras:

A partir de unos cuantos elementos es preciso inventar un relato en el que, al fin de cuentas, se halle involucrada una dimensión total del espíritu. Quizá fuera más fácil escribir un libro sencillo, un libro al margen de la creación literaria pura; un libro que simplemente describiera la vida de los hombres y la vida de las mujeres, como todos los libros que a lo largo de los siglos han sido escritos al margen de toda embriaguez y de toda ensoñación; es decir: cuyos argumentos se inscriben dentro de los límites de esa falacia suprema que es la realidad. (51)

Esta conciencia participativa de la ensoñación queda de manifiesto cuando en otra parte de *El hipogeo secreto* abandonaríamos la ciudad soñada por otro para adentrarnos en el recuerdo que hayamos formado de ella: “—La ciudad entonces ya no sería su sueño, sino nuestro recuerdo a través del cual te sería posible llegar a nosotros.” (145)

Entonces *El hipogeo secreto* se aleja del paradigma de aquello que llamamos realidad para insertarse dentro del ámbito de la ensoñación creadora. Es por eso que los mundos creados por Elizondo nos parecen engañosos, aunque en realidad nos ayuden a conocer una verdad más amplia y profunda de nuestra existencia.

Es que, al fin de cuentas, se trata de olvidar y de recordar a la vez: recordar un sueño que sólo contiene imágenes destinadas al olvido; o imágenes de hechos que aún están por acontecer y que sólo a fuerza de un olvido tenaz serán contenidas en este libro. La aniquilación de toda posibilidad de actualización es el fin de la experiencia. Cuando hayamos conseguido eso, habrás descubierto el fondo secreto del enigma de *El hipogeo secreto*. (110)

Ésa es la simbiosis que exige un texto como éste: la unión más profunda y participativa posible entre él y nosotros, entre conciencia e inocencia. En suma, estos

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 25.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 17.

lugares se ubican dentro de un sueño: el de la escritura, y todo sucede dentro de ella. Recordemos que ella, la Perra, Mía o Zoe, como cualquier otro intento de personaje, son la evidencia del pensamiento poético del escritor:

... el hecho de que su existencia pueble la blancura terrible de estas páginas no modifica el curso esencial de su historia: su historia es una historia interior; ya contenida en otras páginas; las páginas de la memoria que la concreta mediante la escritura; una historia interior que se va realizando sobre el papel. La Perra y su historia carecen de todos aquellos atributos que hubieran hecho de ella un personaje novelesco, por más que ella misma se empeñe, creyéndose palabra, en ser eso. Ella no es un personaje, sino la expiación, mediante las formas que el relato le confiere, de una pasión secreta... (111)

Si toda la escritura no es más que la transcripción casi inmediata de los pensamientos de la mente del autor al papel, y el lector al inmiscuirse en ella no es más que otro personaje, o mejor dicho, pensamiento del autor, puesto que los personajes no existen en este texto, y este lector va en busca de una trama, que no es otra más que la del pensamiento, entonces la lectura de *El hipogeo secreto* se vuelve un viaje hacia el centro del laberinto, en busca de un conocimiento profundo del pensamiento. Por consiguiente, este personaje, lector de este texto, es Teseo, cazador del Minotauro, es decir, de su pensamiento, devorador de hombres. Sin embargo, en esta lógica de ser el otro, ninguno realiza su cometido original, sino una transformación.

C) La simbiosis con el Minotauro

Todo laberinto tiene una dirección hacia la cual debemos dirigirnos, un centro.

Sin un centro no existe un auténtico laberinto en el dinamismo del diseño, del trazado que se ha de recorrer. Toda la atención gravita en torno al mismo, porque en él está la justificación y la consumación, el sentido y la causa, la lógica profunda del signo.¹⁵²

¹⁵² Paolo Santarcangeli, *Op. cit.*, p. 175.

En consecuencia, sin la existencia del Minotauro el laberinto carecería de sentido. Recordemos quién es el Minotauro. Nació de la unión entre Pasífae, esposa del rey Minos, y el toro blanco que éste no quiso sacrificar, como había prometido a Poseidón. Para ocultar esta vergüenza, Minos encierra al Minotauro en un laberinto construido por Dédalo. Dentro de éste son sacrificados como tributo cada nueve años jóvenes atenienses, mujeres y hombres, para ser devorados por el Minotauro. Esto termina cuando Teseo da muerte al monstruo y logra salir del laberinto con la ayuda de Ariana, hija de Minos.

El Minotauro simboliza las fuerzas oscuras de la vida, la bestialidad que acecha escondida en lo más profundo del laberinto de nuestra existencia. Es, en una palabra, nuestra conciencia.

Pesa sobre el Minotauro el sino del inocente, del inocentemente cruel, del ser sin culpa condenado por los dioses a ser cruel y simultáneamente a padecer por esa crueldad. Sobre él pesa el pecado de la lujuria de la madre y del mundo; se plasma en él no solo el destino de la bestia –que tiene que ser sacrificada– sino también el brote de la bestialidad del hombre; bestialidad que precisa ser castigada con la muerte: una muerte que es tan necesaria como injusta. En el Minotauro infeliz, morador de las tinieblas inextricables, encerrado en el fondo de un *inremeabilis error*, nosotros, que a lo mejor nos creíamos inocentes, nos vemos inmersos en culpas que se han ido acumulando oscuramente.

Sin embargo, si somos Minotauro, también somos el victorioso héroe solar. También a nosotros nos ha proporcionado Eros un largo hilo que nos llevará hasta el monstruo, y, cuando lo hayamos derrotado con nuestra espada reluciente, ese hilo nos devolverá a la luz y dejaremos atrás, en la oscuridad eterna, el cuerpo ya inerte de la bestialidad vencida. El amor nos llevará hasta el fondo, hasta las últimas cavernas ocultas de nuestros sentimientos menos humanos, y, una vez muerta la animalidad, nos devolverá el cielo resplandeciente.¹⁵³

En *Los reyes*, cuento de Julio Cortázar, Minos expone a Ariana que el Minotauro y laberinto son hermanos, hijos de Dédalo: “Él no es nuestro, un artificio. ¿Sabes de quién es hermano? Del laberinto. De su cárcel misma. ¡Oh caracol horrendo! Hermano de su jaula, de su prisión de piedra. Un artificio, mira, igual que su prisión. Dédalo los hizo a ambos, astuto ingeniero.”¹⁵⁴ Del mismo modo anidan dentro de nuestros corazones, de forma misteriosa e ingeniosa, contruidos por nosotros mismos, el Minotauro y su laberinto. Nacen al unísono quizá en el momento de intuir nuestra doble, o múltiple, personalidad.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 26.

¹⁵⁴ Julio Cortázar, *Los reyes*, España, Alfaguara, p. 3.

Siempre hay uno que acecha, el otro. En el caso del escritor esta conciencia es más clara. En *El hipogeo secreto* Elizondo lo proyecta así: “La verdad de una novela es siempre la lucha que el escritor entabla consigo mismo; con ése y eso que está creando.” (45) Ése, el minotauro; eso, el laberinto. “¿Llevamos el Minotauro en el corazón, en el recinto negro de la voluntad? Cuando ordené al arquitecto esta estirpe de mármol era como si previera la irrupción del cabeza de toro.” –dice Minos.¹⁵⁵ En otra parte del cuento de Cortázar, *El Minotauro*, poco antes de morir debido a la herida que Teseo le propició, se sabe, junto con el laberinto, dueño y prisionero del corazón de cada hombre: “Desde mi libertad final y ubicua, mi laberinto diminuto y terrible en cada corazón de hombre.”¹⁵⁶ Minotauro y laberinto son indisolubles, monstruo y construcción son lo mismo.

- Se llega al fondo del hipogeo a través de un espacio aparentemente concebido con la forma de una horadación rectilínea, pero que en realidad tiene la forma de un doble torus conformado por un número infinito de planos continuos de Möbius que delimitan un volumen que a la vez que conduce a todos los puntos del mundo, está cerrado hacia sí mismo y no conduce, en realidad, a ninguno. (134)

En este caso, además de ser una variante del anillo de Möbius, esta figura de doble torus alude a un laberinto infinito y al Minotauro. La finalidad de quien entra en el laberinto es llegar al centro, a lo más profundo de su arquitectura, y encontrarse con el Minotauro. Para llegar ahí, *El hipogeo secreto* nos introduce en capas más profundas del pensamiento, a las que no se accede a través de la razón, sino a través del sueño de su escritura, como ya vimos. “Lo que contaba es esa cercanía que tendríamos ella y yo al ir penetrando las capas sucesivas del conocimiento que nos era propuesto.” (76) La palabra escrita sólo es el indicio, la superficie, de ese recuerdo (olvidado). Escribir y leer es, pues, tener conciencia del pensamiento, de ese otro que nos acecha; es tender un hilo entre Teseo y Minotauro. A través de la escritura buscamos concretar en el papel el último reducto del pensamiento, la imagen primigenia de la mente que se nos escapa en todo momento. “Y en el fondo de ese proyecto, como en el más interior de los receptáculos de una cajita china, al final del espacio, donde termina el mundo de los sentidos y de las nociones, allí está el infierno apacible, sordo de nuestra simbiosis.” (75) La poesía es la que surge de la simbiosis entre la

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 11.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 22.

escritura y el pensamiento, entre el que escribe y su conciencia; es el conocimiento de nuestra realidad efímera y mutable. Ambos emergen renovados del intrincado espacio de recovecos y sinuosidades en un nuevo lenguaje. Las imágenes del pensamiento tienen un ritmo dentro de la palabra escrita. Al definir la ensoñación poética, Bachelard reconoce este mismo acontecimiento:

Esta ensoñación es una ensoñación que se escribe o que, al menos, promete escribirse. Ya está ante ese gran universo que es la página blanca, en el cual las imágenes se componen y se ordenan. El soñador escucha ya los sonidos de la palabra escrita. Un autor cuyo nombre no recuerdo decía que la punta de la pluma era un órgano del cerebro.¹⁵⁷

La punta de la pluma como una extensión del cerebro coincide con el pensamiento creativo que Elizondo se impuso para *El hipogeo secreto* y libros ulteriores de su obra. No obstante, la poesía necesita recrearse en todo momento, pues para que ésta se cumpla debe existir el acto poético, la escritura y la lectura, el ritual que da vida al mito y pone en movimiento las fuerzas de la vida y de la muerte. A fin de cuentas *El hipogeo secreto* nos conduce por los caminos enmarañados de nuestra conciencia. La punta de la pluma como un rito mágico de creación describe y nos guía por los espacios de nuestra mente.

El lenguaje, tanto el poético como el que llamamos narrativo, constituye un acto de conocimiento. En el espejo de la poesía o la novela, el escritor se conoce a sí mismo. La imagen es un producto profundo del Deseo. La realidad plasmada en la escritura es sólo imagen, no realidad; construcción lingüística, arquitectura verbal, edificio de palabras, narración. Para que la realidad literaria sea algo y no nada, el espejo debe construir una imagen en la que el escritor y autor se identifiquen.¹⁵⁸

Como vemos, Jaime Labastida encuentra en la figura del espejo la misma intención que nos nosotros encontramos en el laberinto y el Minotauro: el reconocimiento de nosotros mismos, el otro yo. Así lo entiende Ramón Andrés: “Todo laberinto supone una

¹⁵⁷ *Op. cit.*, p 17

¹⁵⁸ Jaime Labastida, “La palabra enemiga” en *La palabra enemiga*, México, El Colegio de Sinaloa y Siglo XXI, p. 17.

transformación del yo: en el centro del mismo nos espera otro hombre, que somos nosotros.”¹⁵⁹

El hipogeo secreto termina, al parecer, con el asesinato del escritor que lo escribe. Se ha llegado al último reducto. ¿Quién es el asesino de quién? Las palabras que el escritor va escribiendo, es decir, aquellas palabras que buscan existir por sí mismas dentro de la mirada horrorizada del lector que, no obstante, prosigue el sacrificio: “...la mano que llevaba la pluma vaciló un instante, pues las palabras que acababa de escribir le habían provocado la sensación de que alguien lo estaba acechando a su espalda.” (159) La escritura de *El hipogeo secreto* busca en el pensamiento del lector su sentido, pero al mismo tiempo proporciona a éste el conocimiento de sí mismo. El ritual exige el asesinato para que surja del laberinto un ser nuevo. En este caso, un lenguaje nuevo, liberado de todas las amarras de la razón: la poesía.

Del mismo modo que con la muerte del Minotauro Teseo se reconoce, en *El hipogeo secreto*, con la simbiosis entre escritura y pensamiento a través de la mirada del lector, emerge la poesía, lenguaje vivo y renovado.

¹⁵⁹ Ramón Andrés, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, Barcelona, Acantilado, 2014, p. 921.

Conclusiones

La obra de Salvador Elizondo se caracteriza, entre otras cosas, por contravenir la tradición canónica de los géneros literarios; está llena de un espíritu fáustico que, en busca de conocimiento, intenta perderse dentro de los rigores de su propia búsqueda; fuera de la seguridad de las normas. Sin embargo, esta obra no es producto de la “generación espontánea”; tiene sus bases en la tradición literaria. La obra de este autor forma parte de la tradición de la ruptura que, en palabras de Elizondo, es como se mide el desarrollo histórico de la tradición, más que por la continuidad de una tendencia. Por consiguiente, al estar fuera de toda clasificación genérica, nos encontramos ante una obra que nos otorga una libertad más amplia para decidir cómo emprenderemos la aventura de adentrarnos en el texto. Este ejercicio de toma de decisiones nos exige una estricta atención como lectores; también nos convierte, por así decirlo, en autores del texto que leemos.

Esta libertad me llevó, en un primer momento, a leer *El hipogeo secreto* como poema que se embelesa en su propia descripción y en especular sobre sí mismo; un poema que reflexiona sobre su propia escritura; una prosa que es la proyección del *yo* lírico del pensamiento del autor, pues una de las características obvias del libro es la autorreferencialidad o metaficción. Sin embargo, la crítica en general lo ha comprendido como una novela con rasgos muy particulares. En consecuencia, me encontré con el problema de justificar una lectura poética, pues, a simple vista, este libro está muy alejado de lo que el canon genérico considera un texto lírico o poético. Así, además de destacar como elementos del texto poético, la presencia constante de un *yo* enunciador ensimismado o fundido con el exterior, la transgresión de la norma del lenguaje, la intimidad, la connotación, la polisemia y la ambigüedad, también entendimos que lo esencial de un texto poético no recae en la medida de los versos ni en el tema, sino en el ritmo: en la relación armoniosa que guardan las partes del texto entre sí y con el conjunto. Estas partes son la imagen y la frase poética. Con base en lo anterior, propuse asociar *El hipogeo secreto* con el término “ficción”, pues éste es una creación literaria que funciona conforme a sus leyes no se excluye discursos narrativos, dramáticos o líricos. En este sentido, decidí relacionar nuestro objeto de estudio con el concepto de “ficción lírica”, pues su escritura,

autorreferencial, es la proyección íntima del pensamiento del escritor. En una palabra, comprendo este texto como creación lírica, como un poema.

Esta escritura, por otra parte, se asienta en imágenes de estructuras laberínticas. La arquitectura de las piedras, la imagen de la mujer que lee un libro, la danza de la Flor de Fuego y el anillo de Möbius son laberintos cuyo simbolismo podemos comprender a partir de la búsqueda individual de sentido en este texto. Estas imágenes tienden hacia una pluralidad de significados, pero al mismo tiempo todas ellas acentúan la estructura laberíntica del texto. En este sentido, no debemos olvidar que estas imágenes no son la representación de un objeto, sino creaciones hechas de palabras; contienen el ritmo y sentido del texto; son imágenes poéticas.

La imagen de la danza de la Flor de Fuego, por ejemplo, revive el antiguo ritual del laberinto y da cabida también al ritual de la escritura, cuya consumación surge en la lectura. La estructura de las piedras forma parte de la arquitectura de *El hipogeo secreto*. Nos perdemos en las descripciones de sus grietas igual que en los resquicios de un laberinto, en las ruinas de una ciudad, de un cementerio o en la disposición de las estrellas del universo. El cuadro de la mujer que lee un libro el 13 de octubre a las 6:23 de la tarde nos enfrenta con la sensación de estar leyendo un libro inacabado, un instante que no deja de repetirse y que, sin embargo, nunca es el mismo. La última imagen estudiada aquí, la banda de Möbius, pone de manifiesto que la fragmentación de *El hipogeo secreto* sólo es aparente, pues aunque a simple vista percibamos dos planos en ella, contiene sólo uno. Es decir que al recorrerla siempre nos encontraremos en el mismo lugar. Del mismo modo nos sucede mientras leemos *El hipogeo secreto*: aparentemente avanzamos; no obstante, siempre estamos en el punto de partida: nuestra mente y sus obsesiones, centro de todo laberinto.

A partir de todo lo anterior, he llegado a la conclusión de que *El hipogeo secreto* es un laberinto lírico, un canto del pensamiento, que se cumple en el ritual de la lectura y la escritura. Entre este texto de Elizondo y el mito griego del laberinto y el Minotauro existen relaciones narrativas, pero sobre todo rituales. Es evidente, a partir de la argumentación de este ensayo, que *El hipogeo secreto* recrea los rituales de este mito. Su estructura convoca al lector que va en busca de su pensamiento a formar parte del ritual, es decir, a descender

al laberinto de sus propias incertidumbres, a confrontarse con su Minotauro interior y cumplir así el rito de muerte y renovación exigido por el poema.

UNAM/FFYL

Fuentes

Directas

Elizondo, Salvador, *El hipogeo secreto*, Serie del volador, México, Joaquín Mortiz, 1968.

_____, *Cuaderno de escritura*, México, Universidad de Guanajuato, 1969.

_____, *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*, prólogo: Emmanuel Carballo, México, Empresas Editoriales, 1971.

_____, *El grafógrafo*, Letras Mexicanas, número 127, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

_____, *Teoría del infierno*, Letras Mexicanas, número 132, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

_____, *El retrato de Zoe y otras mentiras*, Letras Mexicanas, número 125, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

_____, *Camera lucida*, Letras Mexicanas, número 130, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

_____, *Elsinore: un cuaderno*, Letras Mexicanas, número 129, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

_____, *Farabeuf*, Colección Conmemorativa 70 Aniversario, número 66, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

_____, “El mamotreto”, en *Letras libres*, número 115, 2008.

Indirectas

Bemmiloud, Karim, « Du labyrinthe à la ville imaginaire : *El hipogeo secreto* de Salvador Elizondo », *Babel* [En línea], 19 | 2009, Puesto en línea el 11 octubre 2012, [consultado: 31 mayo 2013] en <http://babel.revues.org/248>

Castañón, Adolfo, "Prologo", en Salvador Elizondo, *Mar de iguanas*, Atalanta, Girona, 2010. Citado en Adolfo Castañón, "Salvador Elizondo. Ideal del hombre que se hizo prosa" [en línea], febrero 2007, número 36, pp. 79-88, [Consultado: 26 agosto 2011] en http://www.revistadeluniversidad.unam.mx/3607/pdfs/79_88.pdf

Castillo García, María Esther, "En el mundo de *El hipogeo secreto* de Salvador Elizondo", *Anclajes*, número 10, 2006.

Colina de la, José, "Apuntes hacia una teoría de S.E., o del escritor como *el escritor*", en *Biblioteca de México*, Mayo-Junio de 2003, número 75.

Conte, Rafael, "Salvador Elizondo o la investigación estructural", en *Lenguaje y violencia. Introducción a la narrativa hispanoamericana*, Madrid, Al-Borak, 1972.

Coronado, Juan, "*Farabeuf* en el tiempo congelado" en *Casa del tiempo*, número 86, Marzo 2006.

Cuevas Velasco, Norma Angélica, *El espacio poético en la narrativa. De los aportes de Maurice Blanchot a la teoría literaria y de algunas afinidades con la escritura de Salvador Elizondo*, col. Biblioteca Signos, número 38, México, Casa Juan Pablos-Universidad Autónoma Metropolitana, 2006.

Curley, Dermot F., *En la isla desierta. Una lectura de la obra de Salvador Elizondo*, Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa/Aldus, 2008.

Durán, Manuel, "Salvador Elizondo", en *Tríptico mexicano*, col. Sep/Setentas, número 81, Secretaría de Educación Pública, 1973.

Filer, Malva E, "*El hipogeo secreto* de Salvador Elizondo. El texto y sus claves", en Merlin H. Foster y Julio Ortega (eds.) *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*, México, Oasis, 1986.

García Flores, Margarita, "La novela del solipsismo" (entrevista), en *Cartas marcadas*, col. Textos Humanidades, número 10, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.

Joyce, James, *Retrato del artista adolescente*, tr. Dámaso Alonso, col. Obras Maestras del Siglo XX, México, Origen-Seix Barral, 1985

López, Amadeo, "El universo novelesco de Salvador Elizondo", en *Doscientos años de narrativa mexicana*, t. II, coord. Rafael Olea Franco, El Colegio de México, México, 2010.

Malpartida, Juan, "Salvador Elizondo, el grafógrafo" (prólogo), en Salvador Elizondo, *Narrativa completa*, México, 1999.

Peña, Luis H, “El perfil de la mirada: *El hipogeo secreto*”, en *Escritura en escisión, aproximación al perfil narrativo de la literatura mexicana (1958-1969)*, Xalapa, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Instituto de Investigaciones Humanísticas, Universidad Veracruzana, 1990.

Rosas, Patricia y Madrid, Lourdes, *Las torturas de la imaginación*, col. La red de Jonás, México, Premio, 1982.

Ruffinelli, Jorge, “Salvador Elizondo”, en *Hispanamérica*, número 16, 1977.

Sada, Daniel, “La escritura obsesiva de Salvador Elizondo”, en *Revista de la Universidad de México*. Nueva época, Agosto 2009, No. 66. <http://www.revistadeluniversidad.unam.mx/6609/sada/66sada.html> [Consultado: 26/agosto/2011].

Sotomayor, Aurea M, “*El hipogeo secreto*: La escritura como palíndromo y cópula” en *Iberoamericana*, números 112-113, 1980.

Toledo, Alejandro, “Salvador Elizondo: un experimento en clave autobiográfica” (entrevista), en Alejandro Toledo, *Los márgenes de la palabra*, serie: Diagonal, México, Coordinación de Difusión Cultural-Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

Generales

Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, tr. Ernestina Champourcin, col. Breviarios, número 183, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.

Bonifaz Nuño, Rubén, *Rubén Bonifaz Nuño*, col. Material de Lectura, número 23, México, UNAM, 2008, p. 8.

Caillois, Roger, *Piedras y otros textos*, prólogo, E. M. Cioran, tr. Daniel Gutiérrez, col. La Biblioteca Azul, España, Siruela, 2011.

Coronado, Juan, *La novela lírica de los contemporáneos* (antología), col. Biblioteca de Letras, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.

Cortázar, Julio, *Los reyes*, col. Biblioteca Cortázar,, España, Alfaguara, 1993.

Eco, Umberto, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, tr. Ricardo Pochtar, col. Palabra en el Tiempo (142), Barcelona, Lumen, 1979.

Freedman, Ralph, *La novela lírica. Herman Hesse, André Gide y Virginia Woolf*, tr. José Manuel Llorca, col. Breve Biblioteca de Respuesta, Barcelona, Barral, 1972.

Graves, Robert, *Los mitos griegos*, tr. Luis Echávarri, col. Libro de Bolsillo, México-Madrid, Alianza Editorial, 1996.

Kerényi, Karl, *En el laberinto*, col. El árbol del paraíso, ed. de Corrado Bologna ; tr. Brigitte Kiemann y María Condor, España, Siruela, 2006.

Lezama Lima, José, “Noche insular: jardines invisibles”, de *Enemigo rumor*, en *Muerte de Narciso. Antología poética*, México, Era, 2000.

Paz, Octavio, *El arco y la lira*, en *Obras completas*, t. 1, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.

_____, *Árbol adentro*, en *Obra Poética II: Obras completas*, t. 12, México, Círculo de Lectores y Fondo de Cultura Económica, 2004.

_____, *La centena (Poemas: 1935-1968)*, Ediciones de Bolsillo, Barcelona, Barral Editores, 1972.

Pereira, Armando, “La Generación de Medio Siglo: un momento de transición de la cultura mexicana”, en *Literatura Mexicana*, Vol. VI, Núm. 1, 1995.

Pozuelo Yvanco, José María, “Lírica y ficción”, en *Teorías de la ficción literaria*, Serie: Lecturas, Dirección: J.A. Mayoral, Madrid, Arco/Libros. S.L., 1997.

Rosado, Juan Antonio, *Juego y revolución. La literatura mexicana de los años sesenta*, Serie: Libros para Todos, México, EDAMEX, 2005.

Santarcangeli, Paolo, *El libro de los laberintos*, prólogo de Umberto Eco, España, Siruela, 2002.

Índice

Introducción.....	7
I. La escritura de Salvador Elizondo <i>versus</i> la tradición genérica: el espíritu fáustico.....	13
II. Una aproximación desde la crítica a <i>El hipogeo secreto</i>	29
III. La ficción lírica de <i>El hipogeo secreto</i>	47
1. El concepto de ficción lírica.....	47
2. La ficción lírica de <i>El hipogeo secreto</i>	55
3. Las imágenes líricas en <i>El hipogeo secreto</i> : qué simbolizan.....	60
A) La danza de la Flor de Fuego.....	63
B) Las piedras y su estructura fratálica.....	66
C) Imagen de la mujer que lee un libro.....	71
D) Banda de Möbius.....	73
IV. <i>El hipogeo secreto</i> : un laberinto.....	77
1. El rito del laberinto.....	79
A) El mito.....	79
B) El rito: entrada-descenso al laberinto.....	80
C) La simbiosis con el Minotauro.....	93
Conclusiones.....	97
Fuentes.....	101