



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

EL ESPACIO EN *EL HIPOGEO SECRETO*

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN LETRAS

PRESENTA:

LUIS ANDRÉS GUTIÉRREZ VILLAVICENCIO

ASESOR: RODOLFO MATA SANDOVAL
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, ENERO DE 2017



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.

AGRADECIMIENTOS

De pequeño quería ser astronauta (y debo confesar que aún me gusta la idea de viajar al espacio). Motivado por series como *Cosmos*, de Carl Sagan, y de libros de astronomía, física, y de escritores como Jules Verne, Ray Bradbury y Herbert George Wells, que había en casa de mis padres, me gustaba imaginar que viajaba a esos lugares recónditos del universo. ¿Qué se sentirá pisar otros planetas, conocer otras lunas, otros soles? También me aterraba (todavía me aterra) pensar en los peligros que acechan fuera de nuestra burbuja de protección que es la Tierra: los agujeros negros, las supernovas, el calor inmenso de las estrellas. Mis dos pasiones fueron así la ciencia y la literatura, pasión que seguramente le debo a mi papá, a quien acudía para preguntarle qué me recomendaba leer. Mi primer agradecimiento es para él, por transmitirme el gusto por la ciencia y el arte al mismo tiempo. Mi madre, por su parte, siempre ha sido mi apoyo sempiterno e incondicional en cuanto proyecto se me ocurre realizar. Ella siempre está ahí, con su amor y sonrisa, aplaudiéndome como toda mamá cuervo hace con su hijo, a veces inmerecidamente. Ambos son los seres humanos que más quiero.

Desde niño he formado parte de la UNAM y he estado cerca de ella en muchas de sus manifestaciones. De niño jugué en los Pumitas, de adolescente me gustaba correr por todos los circuitos de CU al lado de mis amigos Memo y Geovanni, estudié en la Prepa 5 y luego en la Facultad de Filosofía y Letras, practiqué Nippon Kempo e incluso, junto con cuatro compañeros más, representé a la UNAM en ese arte marcial japonés a nivel nacional en 2001 y

2012. Nunca podría expresar por completo el agradecimiento que tengo hacia nuestra máxima casa de estudios, que me ha dado tanto a lo largo de mi vida.

Agradezco también la beca que me otorgó el CONACYT para efectuar mis estudios de doctorado sin pasar mayores preocupaciones económicas.

Agradezco a todo mi comité tutorial por toda la ayuda que me dio durante la elaboración de esta tesis:

A Rodolfo Mata, mi asesor, por sus anotaciones, revisiones y siempre acuciosos comentarios respecto a mi investigación, también le agradezco que me abriera las puertas de su casa y me dejara conocerlo en otros ámbitos de su vida.

A Adriana de Teresa, mi asesora desde la maestría, por su entrega y dedicación, por su ayuda y apoyo moral, por su espíritu tan entregado y por el cariño que ha puesto siempre en mi persona. Ella es quien siempre me empuja a publicar ensayos y salir de mi cascarón, del cual, de otro modo, no saldría.

A César González, por demostrarme que existen investigadores en esta universidad que tienen enfoques similares respecto a la literatura. Me dio mucho gusto conocerlo en persona y a través de los libros que me regaló tan gentilmente.

A Juan Coronado, mi guardián, mi maestro y amigo desde la carrera y hasta ahora. Él ha estado en mi comité tutorial desde la licenciatura. Ha leído todas mis tesis e incluso me ha acompañado a presentar mi novela en varios lugares, me ha abierto las puertas de su casa, me ha tendido los manteles de su mesa,

y me ha confiado su vida a través de decenas de pláticas a lo largo de estos años.

A Jorge Hirsch Ganievich, investigador del instituto de ciencias nucleares de la UNAM, a quien tuve la oportunidad de conocer mientras cursaba la maestría. Leyó mi tesis de licenciatura y me animó a continuar con mi línea de investigación. Años después, pudimos trabajar juntos más estrechamente de lo que hubiera esperado, y debo confesar que ha sido una de las experiencias más reveladoras de mi vida: me invitó a tomar su curso de Introducción a la Física Cuántica, una materia de quinto semestre de la carrera de Física, de la cual entendí lo mismo que del chino avanzado, pero que inspiró muchas de mis ideas. También me invitó al Seminario de Fundamentos de Física Cuántica, donde aprendí que ni los científicos están de acuerdo en las cosas más elementales de su campo de estudio. Para ser sincero, este trabajo es en realidad una tesis en colaboración con él, pues cada miércoles, durante cuatro años, nos reunimos religiosamente a comentarla. Cada idea, cada oración, cada línea, fue desmenuzada, criticada y enriquecida en esos cientos de horas de pláticas acerca de la física, las matemáticas, el budismo, la literatura y miles de temas que salieron a colación durante estos años de agradabilísima convivencia. Debo confesar que él es coautor de esta tesis. Deberían darle el doctorado en letras *honoris causa*.

Agradezco a José Luis Sandoval (Chepe), a Stephanie Almaraz (Estefis), porque durante las temporadas en que debía desconectarme de mis labores cuidaron de Dharma, lo administraron y llevaron el centro con mucha entrega y visión. A la chocolatosa Janice Velázquez además por ser mi mano derecha

en muchos aspectos de la vida, y a la muppet de costuras flexibles Jenny Ramírez por ayudarme a compulsar distintas versiones de mi tesis, por mejorar la mayoría de los esquemas que se encuentran aquí, y por supuesto, por decirme que mi tema está bien fumado y reír mucho de mis ideas.

Quiero agradecer a Humberto Morales por la ilustración «El insomnio de Mía» que realizó para este trabajo a lo largo de un año de intercambio de opiniones. Su trabajo siempre es destacado y me honro de conocerlo y ser su amigo.

Hubo muchas personas que me ayudaron con la tesis de una u otra manera, y a quienes no quisiera dejar fuera: a todos mis alumnos de Wushu por su entrega y corazón para hacer las cosas, lo cual me contagia para dar siempre mi mejor esfuerzo. A Teresa Hernández Mora (Tigresa) por despertarme con sus mensajes cada mañana para seguir entrenando durante las épocas más difíciles de desveladas. A las Contreras [Fernanda García (Pusita Zen), Cynthia Contreras (Bonga que me hace preguntas de todo tema habido y por haber y de todo hace chistes), Karen Contreras (Petite que siempre quiere aprender)] por la compañía, amistad, viajes y pláticas todos estos años. A Mafer Nava (cacahuete risueña), a Martín Domínguez por las charlas interminables, Brenda Atilano por los cafés y la cineteca, a Kathy Peñaranda por la eterna complicidad, a la talentosa microficcionalista Laura Elisa Vizcaíno, al detective salvaje Héctor Vizcarra, a la yogui Ivonne Sánchez; a la médica studiosita Ivonne Roy, a mi tía Telita, a Lety, Elid, Donis, Isabel y Madahí Villavicencio; a Edicita, Cali y familia; Luis Rodrigo, Demian y Armando Gutiérrez (y respectivas familias); a Eugenia Torralba (Mar), a Miguel Ángel Díaz y familia; al Dianito

verde Rodríguez, al poderoso Héctor Salgado, a la mamá de los pollitos Karla López, a la conversadora Brenda Sánchez, a Bambina Moreno por las comilonas y conversaciones, a Paulina e Iván Martínez, a Carolina Arenas, Alenhia León, a Donovan Bernhardt por la soledad acompañada durante las clases de guitarra, al fierro pariente de Claudia Rojas, a Dani Ospina, a Pajahué Aliria Roa Bastos, Laura Segovia, a Pandy Andrea Sánchez, A Mayté Méndez, Memorias Robles, Laura Martínez, Paty González, a Aristeo Baltazar por las pláticas filosóficas sobre las banalidades de la vida, a Gonzalo García por la música, a mi transformadora de zombis Gloria Ramírez, a Raquel Ayala (por nuestras chistosas charlas en francés)... a todos ellos (y a los que involuntariamente haya olvidado pero que igual quiero mucho) por acompañarme, escuchar y discutir mis ideas, ayudarme en la investigación, a recortar imágenes, hacer esquemas, a buscar información, bibliografía, por pedirme consejos, ayuda, confesarme sus secretos y ser, por encima de todo, mi familia y amigos queridos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	13
CAPÍTULO 1	21
EL GRAFOLOGISMO AUTOTÉLICO DE <i>EL HIPOGEO SECRETO</i>	21
Creación y crítica	31
Personajes autoconscientes de su naturaleza escritural	36
El lenguaje	41
Desmaterialización de lo tangible y corporeización de lo inasible	51
CAPÍTULO 2	63
LAS METAMORFOSIS DE ELIZONDO:	
DE LA TRANSMUTACIÓN DE LAS BELLAS ARTES EN ESPACIOS LITERARIOS	63
Los espacios en <i>El hipogeo secreto</i>	64
La ciudad-lenguaje en ruinas, Platón, Wittgenstein, Borges y los grabados de Piranesi	65
La casa burguesa afrancesada, el <i>nouveau roman</i> y los cuadros de Chardin	81
El estudio de Salvador Elizondo	93
Taumaturgos, Watteau, Fragonard y Fellini: la cuerda floja entre el circo, el pincel y el cine	106
CAPÍTULO 3	117
ENTRE LO INFINITO Y LO INFINITESIMAL:	117
Los niveles de ficción en <i>El hipogeo secreto</i>	117
El mundo como un sueño	122
El plano ficcional de la Perra	122
Los planos ficcionales de la escritura	142
Los planos ficcionales de X.	144
Los planos ficcionales del personaje Salvador Elizondo	162
<i>Les 500 millions de la Bégum</i>	165
La foto	172

El dibujo	177
La revista	182
Los niveles infinitesimales en <i>El hipogeo secreto</i>	185
CAPÍTULO 4	
LAS PARADOJAS EN EL AUTOENGENDRADO <i>HIPOGEO SECRETO</i>	189
Los planos de ficción y el teorema de incompletitud de Gödel	191
El teorema de incompletitud de Gödel	206
CONCLUSIONES	267
EL ESPACIO EN <i>EL HIPOGEO SECRETO</i>	267
BIBLIOGRAFÍA	287

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura I	«El arco de Trajano»	39
Figura II	«Desnudo bajando una escalera número 2», de Marcel Duchamp	55
Figura III	«Capricho de escaleras, arcos y vigas», de Giambattista Piranesi	73
Figuras IV y V	«Naturaleza muerta con botella de aceitunas» y «Los atributos de la pintura y la escultura», de Jean Siméon Chardin	87
Figuras VI y VII	«Placeres domésticos» y «El canario», de Jean Siméon Chardin	89
Figuras VIII y IX	«La burbuja de jabón» y «Niño con la peonza», de Jean Siméon Chardin	91
Figura X	Salvador Elizondo en su estudio	100
Figura XI	Elizondo en su estudio 2	101
Figura XII	«Los comediantes italianos» de Jean Antoine Watteau	111
Figura XIII	Esquema simplificado del plano ficcional de la Perra.	140
Figura XIV	Planos ficticiales en <i>El Quijote de la Mancha</i>	143
Figura XV	La literatura de X.	161
Figura XVI	«La ciudad de acero», de Léon Benett	169
Figura XVII	«El insomnio de Mía», de Humberto Morales	179
Figura XVIII	Los niveles ficticiales de «El hombre proferido»	184
Figura XIX	Los planos ficticiales en <i>Niebla</i> , de Miguel de Unamuno	191
Figura XX	Planos ficticiales en <i>El Quijote de la Mancha</i>	193
Figura XXI	Esquema de los distintos tamaños de infinitos en matemáticas	197
Figura XXII	Fragmento del esquema de planos de ficción de «El grafógrafo»	200
Figura XXIII	Construcción de los números racionales a partir de los naturales	202
Figura XXIV	Diagrama del tiempo que se multifurca en «El jardín de senderos que se bifurcan».	205
Figura XXV	«Manos dibujando», de Escher.	219
Figura XXVI	Mapa de Fiesole, Italia	222
Figura XXVII	Mapa de Florencia, Italia	223
Figura XXVIII	Fotografía del teatro romano de Fiesole	223
Figura XXIX	Detalle del fresco «El juicio final» de Giorgio Vasari	225
Figura XXX	Vista de Florencia	226
Figura XXXI	Comparación de elementos entre los distintos planos ficticiales de <i>El hipogeo secreto</i>	233
Figura XXXII	Línea del tiempo de Jane en «Todos ustedes, zombies», de Robert Heinlein	238
Figura XXXIII	Líneas de tiempo en «Todos ustedes, zombies», de Robert Heinlein	240
Figura XXXIV	«La escuela de Atenas», de Rafael Sanzio	243
Figura XXXV	Correspondencia entre filósofos y pintores renacentistas en el cuadro «La escuela de Atenas».	244
Figura XXXVI	Nudo borromeo	251
Figura XXXVII	«La condición humana», de René Magritte	258
Figura XXXVIII	Fotografía de la entrada al Palazzo Spada, Roma, Italia	260

INTRODUCCIÓN

*Toda escritura es el intento de comprender,
de transmitir una visión que es intransmisible o incomprensible.*

Salvador Elizondo

El hipogeo secreto es uno de los textos más herméticos de la historia de la literatura latinoamericana. Se encuentra encerrado en sí mismo, dentro de una tumba oculta bajo tierra a la que sólo pueden acceder una docena de iniciados. De ese hipogeo oculto, de ese texto secreto, sólo se alcanzan a entrever, a través de diminutos orificios en los que se filtra la luz de la lectura, pequeños intersticios de información. Lo demás es silencio. *El hipogeo secreto* es un libro hecho más de vacíos que de texto, hay más omisiones que certezas, y más conjeturas que acción. Ahí las palabras, comúnmente encargadas de construir un mundo literario, amplían el horizonte textual únicamente para mostrar un paisaje conjetural colmado de bruma malva. Leer el texto es adentrarse en parajes caliginosos en los cuales el lector tendrá que tantear a oscuras en el terreno ignoto que construye Salvador Elizondo, sagaz arquitecto de laberintos literarios insalvables, de ambientes enrarecidos y despedazados. Se trata de un libro que pone a prueba a todo lector que ose posar sus ojos sobre él, lo conmina a desentrañar un horizonte cultural que se presenta fragmentado como un rompecabezas de piezas dispersas.

El hipogeo secreto es una obra inacabada. Sus vacíos proponen líneas inconclusas que deben ser completadas por el lector, a la manera de la teoría gestáltica, con su lectura. Para que el texto se convierta en obra debe existir alguien que lo concrete y que rellene esos huecos con su interpretación, la cual,

según Hans-Georg Gadamer, es la forma explícita de la comprensión,¹ y para Maurice Blanchot, un acto creador de mayor peso que la escritura misma.² La obra cierra sus contornos dependiendo del horizonte cultural de cada uno de sus lectores. Por lo tanto, ninguna lectura es igual a otra.

El autor escribe basado en lo que conoce. Su cabeza es un mundo, cuya estructura total es inabarcable. Su horizonte cultural es sólo parcialmente reconstruible a partir de su obra, sus entrevistas y demás actos que nos hagan saber de él. Siendo así, el único lector ideal es aquel que comparte el mismo horizonte cultural que el escritor, por lo tanto, como asegura Salvador Elizondo, «el lector ideal, en términos de mis libros, soy yo. Nadie los puede leer tan bien como yo. Creo que es el caso de todos los escritores».³ El lector que posee la mayor cantidad de claves para interpretar sus textos es el autor de los mismos. Cualquier otro lector, por muy preparado que esté, diferirá de la lectura ideal que propone el artista.

Leer implica atisbar en un mundo distinto del propio, el mundo que propone la mente del escritor. Gadamer considera que es «una exigencia hermenéutica justificada el que uno se ponga en el lugar del otro para poder entenderle».⁴ Comprender un texto implica el intento de fusión de dos horizontes culturales en la mente del lector.

1 Véase Hans-Georg Gadamer, «Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica», en *En busca del texto*, p. 27.

2 Maurice Blanchot, «Leer», en María Stoopan, *Sujeto y relato*, p. 55.

3 Bruce Novoa, «Entrevista con Salvador Elizondo», p. 58, en el enlace electrónico: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/4050/1/197516P51.pdf> (consultado el 15 de marzo de 2016)

4 Hans Gadamer, *Op. cit.*, p. 21.

El crítico de la literatura debe ser un lector privilegiado que tenga entre sus atributos principales la agudeza intelectual para penetrar en el horizonte cultural del autor para entender e interpretar su obra por medio de conceptos que le sean próximos al propio escritor. Cada texto demanda un estilo de lectura, un tipo de estudio que depende de los temas que aborde y de la manera en la cual los desarrolle. Haroldo de Campos comenta que «entre el método y la obra que se ha de analizar se da una fructuosa correlación dialéctica»,⁵ lo cual quiere decir que «la obra propone el método con que ha de ser abordada».⁶

Dice Walter Benjamin que «la huella del narrador queda adherida a la narración, como la del alfarero a la superficie de su vasija de barro».⁷ Análogamente, para que la fusión de horizontes entre escritor y crítico sea más eficiente, es necesario que el último asimile al primero. La huella del narrador debe estar presente en el crítico. Para entender al escritor, el crítico debe emular al escritor y escribir su análisis como si fuera el mismo escritor quien se estuviera autocriticando. Para ello debe estudiar el texto con herramientas que se desprendan de la obra o le sean pertinentes, y a la vez sean fieles al estilo que el escritor lega al mundo. Esta tesis es mi lectura crítica de *El hipogeo secreto*. Es una tentativa por fusionar el horizonte cultural de Elizondo en el momento en que escribió este texto con el mío.

La metodología de esta tesis se desprende del texto mismo, del cual procuro salirme lo menos posible. Intento, en la medida de lo posible, darle un sentido al aparente caos que rige el texto. Dice Borges que todo sistema no es más que la asimilación de todos los elementos del mundo a uno solo. Considero que la

5 Citado por Gadamer, *Ibid.*, p. 59.

6 *Ibid.*, p. 60.

7 Walter Benjamin, en María Stoopan, *Op. cit.*, p. 40.

crítica se rige por el mismo principio, por tanto, un buen análisis es aquel que logre explicar la mayor cantidad de elementos del texto basado en un tema escogido por el crítico. El centro de este análisis es el concepto de espacio, al cual intento supeditar los demás temas de la obra.

Todos los elementos que conforman *El hipogeo secreto* se encuentran profundamente imbricados. El principal reto de esta tesis ha sido exponer de manera ordenada algo que es prácticamente imposible separar. Para lograrlo, cada capítulo representa una segmentación del significado que para mí tiene el texto.

En el primer capítulo estudio *El hipogeo secreto* como la tentativa elizondiana por crear un texto cuya única finalidad sea él mismo. Para ello, estudio algunas de sus influencias literarias, tales como James Joyce, Ezra Pound, Jorge Luis Borges y Stéphane Mallarmé, quienes también han considerado el mundo como un libro, o han hecho mundos literarios encerrados en sí mismos. Indago también en la manera en la cual, tanto en la forma como en el fondo, *El hipogeo secreto* es un texto autoconsciente de su escritura. En el tema, porque los personajes del texto se saben escritos por alguien más; en la forma, porque el libro busca realizar innovaciones lingüísticas, se autocritica a medida que avanza y realiza metáforas que corporeizan lo intangible y a la vez descorporeizan lo material.

En el segundo capítulo analizo la construcción de cuatro espacios del texto, cuya fuente directa de inspiración no es la realidad factual, sino el arte mismo. Los espacios que estudio son: la ciudad, emparentada con la ciudad de «El inmortal» de Borges, los grabados de Giovanni Battista Piranesi; la casa burguesa afrancesada, que tiene relación con el *nouveau roman* y los cuadros

de Jean Siméon Chardin; el estudio de Salvador Elizondo, ficcionalización del lugar en el cual escribe; el barracón de taumaturgos, el cual abreva de la estética circense de Federico Fellini y de los cuadros de Antoine Watteau y Jean-Honoré Fragonard.

El espacio en *El hipogeo secreto* no sólo se vuelve etéreo al eludir los referentes factuales, sino que se pulveriza al expandirse y volverse infinito e infinitesimal, por medio del empleo de múltiples planos de ficción que contienen dentro de sí muchos otros niveles que se abisman hasta lo insondable. Los planos ficcionales que estudio son los que sueña la Perra y los que escriben X y pseudo Elizondo. En el tercer capítulo exploro las estrategias narrativas elizondianas que hacen posible esta operación de desaparición del espacio por medio de su infinita multiplicación y división. Debido al desorden que priva en el texto, es difícil dilucidar qué elementos pertenecen a cada nivel ficcional. Para realizar este deslinde utilicé la versión digital del libro para buscar los contextos en los cuales aparecen mencionados ciertos personajes y ciertas situaciones dentro de la obra. A partir de las regularidades resultantes construí cada nivel ficcional.

En el cuarto y último capítulo estudio los distintos niveles de ficción estudiados en el tercer capítulo, ayudado ahora por algunas nociones básicas de la teoría de conjuntos de Cantor, con la cual comparte muchos presupuestos y problemas. Equiparé la conformación de distintos planos de ficción en *El hipogeo secreto* con los conjuntos de los números naturales, reales y transfinitos. Finalmente, hablo de la pertinencia del teorema de incompletitud de Gödel para explicar el sistema ficcional, que se desborda de su trama y

traspasa los límites del libro para involucrar al lector dentro de la vertiginosa obra.

Elizondo descrea de la teoría de la literatura que ocupe nomenclaturas extravagantes que alejen al lector del aroma del texto. Al respecto, la siguiente anécdota relatada por Elizondo:

Recuerdo vivamente la sesión tenida en el Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras, el 16 de junio de 1982, conmemoración académica de Bloomsday, en que se vertieron conceptos fuertemente condimentados o contaminados de «lingüística» que reducían la escritura prodigiosa del Ulysses a un «conjunto» de «sintagmas» y «morfemas». En medio de la indigesta disertación de una «discípula de Eco» grité lo más fuerte que pude: «¡Basta de mamemas! ¡Estamos hablando de Arte!»⁸

Elizondo no está en contra de que el Arte se explique por medio de otras teorías. Lo que deplora es la utilización indiscriminada de terminología injustificada, la explicación de teorías en vez de obras, lo cual es tanto como explicar a la planta por el fertilizante, usar el texto como pretexto para explicar algo más. En la medida de lo posible, trataré de ceñirme solamente a los conceptos que sean pertinentes para entender la obra.

En una entrevista que le concede a Rolando J. Romero, Elizondo menciona que

Hay una señora que es adoradora de Joyce, y cada año me invita a dar conferencias sobre el *Finnegans Wake*. [...] Ha estado en Dublín y ha hecho el tour de James Joyce. Tiene grupos de amigas, de éstos a los que les dan clases y conferencias. Y piensa que las notas, las interpretaciones previas, la crítica y los estudios sobre el *Finnegans Wake* le ayudarán a entenderlo. Y yo le aconsejo nada más leerlo, el *Finnegans Wake* no sirve para otra cosa más que para ser leído.⁹

8 Salvador Elizondo, «Galois, de Saussure y al reforma educativa», *Estanquillo*, en *Obras: tomo tres*, pp.519, 520.

9 Rolando Romero, «Salvador Elizondo. Escritura y ausencia de lector», en *La palabra y el hombre: Revista de la Universidad Veracruzana*, p. 120.

Elizondo siente que no sirve de nada hablar del *Finnegans Wake* para entenderlo. Lo único verdaderamente útil es leerlo, por lo que siempre le recomienda a la señora que lea el texto, nada más. Para Elizondo toda explicación de una obra es fútil, pues la obra de arte es el único objeto trascendente que puede dar cuenta de sí misma. En un intento por ser fiel a esa concepción de la literatura, procuro apegarme al texto mismo y partir de ahí para realizar el análisis, y en cada aseveración que hago remito a algún pasaje que explique lo que digo.

Elizondo es un escritor que considera que la literatura es una mentira y que el mundo es un libro; por lo tanto, el mundo entero es una mentira. Para él no existe nada absoluto. Toda pretensión de certidumbre es ilusoria, porque el mundo en sí lo es. Debo confesar que, al igual que Elizondo, la única cosa que creo que es absoluta es que nada es seguro, por lo tanto, me gustaría que todo aquel que leyera este trabajo coloque cada oración aquí escrita entre signos de interrogación, como preguntas, más que como aseveraciones, pues todo lo que aquí digo me genera a mí más interrogantes que respuestas, lo cual considero que es el único camino para obtener nuevo conocimiento: permanecer abierto y dudando incluso de que el mundo exista, como asegura el hinduismo, como conjeturan Descartes, Borges, como asegura siempre Elizondo.

CAPÍTULO 1

EL GRAFOLOGISMO AUTOTÉLICO DE *EL HIPOGEO SECRETO*.

Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo.
Ludwig Wittgenstein

Desde que el hombre es tal, ha tenido la inquietud de inteligir todo aquello que lo rodea, por comprenderlo y establecer sus límites, es decir, clasificarlo. Todas las ciencias se han ocupado de ello en mayor o menor medida. Taxonomía, botánica y filosofía son sólo algunos de los nombres que ha adquirido esta labor, que viene aparejada con el desarrollo del lenguaje. La capacidad de comunicarse trae consigo la inquietud intelectual de nombrar objetos, plantas, animales. Quizá la reflexión más compleja sea la que implica ponerse límites a sí mismo, definirse, autoclasificarse. ¿Cuál es el rasgo distintivo del ser humano? ¿Qué lo hace tan singularmente diferente de las demás especies animales? ¿Y a partir de qué momento de la evolución hay una separación fundamental entre el hombre y los demás seres vivos? Algunos pensadores ponen el acento en el desarrollo del hueso calcáneo, aquel que permite al *homo erectus* estar de pie y con ello formar un ángulo recto entre la columna vertebral y el cerebro, lo que aumentó considerablemente su capacidad craneana y por tanto su inteligencia. Otros más atribuyen el incremento de dicha inteligencia al dedo opositor de la mano, el pulgar, que le permitió asir una mayor cantidad de objetos y manipularlos para crear herramientas. Georges Bataille considera que el hombre se separó de su animalidad cuando comprendió, al menos intuitivamente, la noción del antes y el después: el tiempo, lo cual lo ayudó a

conocer también la existencia del trabajo y la muerte. Uno de los grupos de pensadores más interesantes son quienes erigen al desarrollo del lenguaje como el elemento fundamental que separa al hombre de las demás especies, lo cual engarza perfectamente con la misma labor de clasificar: el hombre comenzó a preguntarse qué significa ser hombre gracias al lenguaje, el cual lo define precisamente como tal.

Siguiendo el curso de esa tendencia de pensamiento, el hombre fue tal cuando transmutó al mundo en lenguaje, cuando asignó nombres a las cosas que conformaban su entorno. Desde entonces el mundo está hecho de lenguaje, y el lenguaje es el fundamento del mundo. Todo lo que somos, vemos y sentimos, lo conceptuamos gracias a esta herramienta que nos permite asir sin palpar, mostrar esencias sin la presencia de los objetos e ideas que inteligimos. Es artífice de los pensamientos más complejos y precisos de que es capaz el *homo sapiens*. «Sin la lengua no habría ideas, sino puro flujo de experiencias no experimentada y no pensada».¹⁰ Se puede transmitir sin palabras, en imágenes, sonidos y gestos, por ejemplo, pero no un concepto abstracto o un discurso, que requieren de vocablos para eslabonar ideas. «El hombre es inseparable de las palabras. Sin ellas, es inasible. El hombre es un ser de palabras».¹¹

Para los nominalistas, la palabra es la cosa en sí. «El nombre es arquetipo de la cosa/ en las letras de 'rosa' está la rosa/ y todo el Nilo en la palabra 'Nilo'»,¹² pregonaba Borges; la escultura es un doble del modelo, *secunda* Paz.¹³ En múltiples cosmogonías que han poblado la Tierra, un deber primigenio de los

10 Umberto Eco, *Sobre literatura*, p. 123.

11 Octavio Paz, *El arco y la lira*, en *Obras completas I*, p. 57.

12 Jorge Luis Borges, «El gólem», *El otro, el mismo*, en *Obras completas II*, p. 263.

13 Véase *Ibidem*.

dioses es asignar nombres a todo lo creado, comparar fonemas a objetos, equiparar significantes a significados. En el principio es el Verbo, que insufla vida a lo inerte e innominado, les otorga nombres e identidades, y, desde entonces, la palabra se hace carne y habita en nosotros. Es aliento que se hace sonido y sentido al combinar sus fonemas siguiendo esos esquemas de lentos cambios caprichosos que son las lenguas.

Nombrar es imponer lo lejano, lo oculto y hasta lo imposible, a la realidad. «Nombrar es conjurar».¹⁴ Así, bastó con que las culturas primigenias idearan y nombraran a sus innúmeros dioses, dragones, cíclopes y demás seres fantásticos, para que éstos tuvieran cabida en su mundo. Para los persas, que nos legaron la palabra «magia», ésta era tan real y cotidiana como Babilonia y sus jardines colgantes, porque no es imperioso ver algo para que sea real. La realidad es un constructo. «‘Troya no existe’ es una oración que se autodestruye»¹⁵, porque al enunciar Troya lo hacemos existir, al menos en un plano lingüístico. Alexius Meinong piensa que «habría cosas que tienen un tipo de ser distinto de la existencia»,¹⁶ los existenciales negativos, que son por el simple hecho de ser nombrados. Basta imaginar y nombrar, crear y creer. Para los católicos, los ángeles y los milagros son tan reales como para los físicos actuales la materia oscura y los bosones de Higgs, y sin embargo, ni unos ni otros han visto jamás un ángel o la materia oscura. Se cree en su existencia a partir de supuestas pruebas, encuentros o experimentos, pero hay tantos argumentos a favor de quienes creen que los ángeles medran en el universo como para quienes pregonan que existen los bosones de Higgs. Para efectos

14 Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, p. 29.

15 Roy Sorensen, *Breve historia de la paradoja*, p. 37.

16 *Ibid.*, p. 38.

prácticos, ambos son igual de reales; son nombrados, invocados y conjurados como basamentos fundamentales del cosmos.

Nombrar aspira a poseer la esencia de lo nombrado. Es poder y control, por eso muchos pueblos antiguos mantienen en secreto el nombre de su deidad tutelar, pues darla a conocer implica el peligro de ser conjurada por sus enemigos para obtener ventaja en una hipotética guerra. Vendier puntualiza que «basta saber el nombre de una divinidad o de una criatura divinizada para tenerla en [nuestro] poder».¹⁷ El nombre es un muñeco vudú verbal, que puede usarse para infligir daño a las personas por medio de conjuros y maledicciones, por ello hay tribus que ocultan los nombres reales de sus integrantes, quienes externan uno impostado, una máscara de sonidos que los hace invulnerables a la imprecación. «Los aborígenes de Australia reciben nombres secretos que no deben oír los de la tribu vecina. Entre los antiguos egipcios prevaleció una costumbre análoga; cada persona recibía dos nombres: el nombre pequeño, que era de todos conocido, y el nombre verdadero o gran nombre, que se tenía oculto».¹⁸ En cambio, lo innombrable es lo inasible, lo incomprensible, aquello sobre lo que no se tiene dominio alguno. Dioses como el hebreo Yahvé y la griega Despoina son solamente epítetos que aluden a su incognoscibilidad, a la incapacidad del hombre para nominar a las fuerzas que los sobrepasan. La ausencia o el desconocimiento del nombre real de estos dioses los desproveen también de forma. Yahvé no puede ser representado físicamente, y en toda representación de Despoina la cubre un manto que nos veda su cuerpo. Dignas de mención son también esas escalofriantes palabras que encierran tal poder

17 Frase de Jacques Vendier, citada por Jorge Luis Borges en «Historia de los ecos de un nombre», *Otras inquisiciones*, en *Obras completas II*, p. 128.

18 *Ibidem*.

dentro de sus fonemas que sólo pueden ser articuladas a escondidas, en temerosos susurros circunspectos, o bien, mediante largos rodeos, como hacen los griegos con el Hades, que no lo nombran, y por eso resulta aún más amenazador.¹⁹

La palabra divina es hermética porque en sus sílabas se encuentra cifrado el secreto del universo. Por ello los conjuros mágicos tienen tanto poder en la mente de sus creyentes, y es preciso pronunciarlos correctamente para obtener el éxito deseado, pues la articulación de esas frases debe emular la de los dioses. «La exacta pronunciación de las palabras mágicas era una de las primeras condiciones de su eficacia».²⁰ Generaciones de rabinos han consagrado su vida a descifrar el plan de Dios en la disposición de las grafías de *La Cábala*. En su cosmovisión, dice Borges, «Dios dicta, palabra por palabra, lo que se propone decir. Esa premisa (que fue la que asumieron los cabalistas) hace de la Escritura un texto absoluto, donde la colaboración del azar es computable en cero».²¹ Ulterior a este razonamiento, afín a León Bloy y otros tantos, es aquel que asevera que el destino de todo lo que es en el mundo está escrito en algún libro mágico, o bien, que el mundo es un libro que alguien está escribiendo. Para Carlyle, «la historia universal es un infinito libro sagrado, que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben».²² En la misma centuria, Schopenhauer escribe que la vida y los sueños son hojas de un mismo libro. Leerlas en orden es vivir; hojearlas, soñar.²³

19 Véase Umberto Eco, *Op. cit.*, p. 188.

20 Octavio Paz, *Op.cit.*, p. 57.

21 Jorge Luis Borges, «Una vindicación de la Cábala», en *Obras completas I*, p. 211.

22 Jorge Luis Borges, «Magias parciales del Quijote», *Otras inquisiciones*, en *Obras completas II*, p. 47.

23 Véase Jorge Luis Borges, «El tiempo y J.W. Dunne», *Ibid.*, p.26.

La idea ha pervivido en tiempos diversos, formas distintas y parajes distantes, desde Grecia hasta Francia, de Agustín de Hipona a Mallarmé, almas solipsistas que sueñan el mundo como un libro infinito que contiene todos los actos que han sido y aquellos que aún no son. Mallarmé afirma que «el escritor está copiando otro texto que ya existe: el mundo».²⁴ Salvador Elizondo, no ajeno a ese sentir, consagra la mayor parte de su obra (o de su vida, pues los términos son cuasi intercambiables) a prolongar esta idea. «Me confieso culpable de platonismo y de berkeleyismo y dudo mucho que a estas alturas pueda obtener remisión pues además desde hace ya bastante tiempo incurro en la inquietante manía de mallarmeísmo y concibo el mundo como un libro que estoy o debería estar escribiendo».²⁵ Su avanzada condición escritural es notoria. La diagnosis misma está dada en términos literarios, pues él mismo confiere el grado de patología a las ideas de diversos pensadores. Su nirvana es devenir literatura, descorporeizarse, hacerse letra y ser palabra. «La escritura es la única prueba que tengo de que pienso, ergo, de que soy».²⁶ Comparte con Edgar Allan Poe su repudio hacia la realidad, y para ambos «el arte y la belleza son los modos de escape».²⁷

Según confiesa en múltiples ocasiones, sus *leitmotiv* no se encuentran en vivencias cotidianas, sino en la literatura, y más vastamente hablando, en el arte en su más amplio sentido. En su mundo dialogan y convergen todas las artes en un vasto universo en el que unas y otras se combinan y confunden. Sus obras son en muchas ocasiones, una reelaboración, una burla o crítica a temas de toda

24 Rolando Romero, *Op.cit.*, p. 127.

25 Salvador Elizondo, «Examen de conciencia», *Camera lúcida*, en *Obras: tomo tres*, p. 110.

26 Salvador Elizondo, «Tractatus Rethorico-pictoricus», *El grafógrafo*, en *Obras: tomo dos*, p. 172.

27 Oscar Mata, *Apuntes sobre El hipogeo secreto*, p. 26.

la historia del arte. Su cuento «Aviso» es un ejemplo sencillo de ello, pues alude y da una vuelta de tuerca al episodio clásico del encuentro entre Ulises y las sirenas, en el que ofrece una visión desencantada de estos seres melifluos. «Sabedlo, navegantes: 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».²⁸ En la mayoría de las ocasiones combina muchas referencias intertextuales más complejas aún. En «Narda o el verano» menciona los baobabs de *El principito*, los tigres de Kilimanjaro y se respira el aire de los inolvidables filmes *Casablanca* y *El año pasado en Marienbad*.

Su pluma gravita alrededor de sí misma al elogiar el acto de escribir y hacerlo tema central de sus trazos.²⁹ La anécdota es secundaria, a veces incluso superflua y banal. La trama es sólo su bastidor inexcusable para tejer palabras en ella. La motivación de cuentos como «La playa» y «La puerta» está en la escritura. En ambos se omiten detalles cruciales para ser comprendidos como historias; no hay justificación alguna para la persecución de que es víctima el personaje central del primer cuento, ni explicación para la locura y muerte de la mujer del segundo. La trama es forma; la escritura, fondo, lección aprendida de Gustave Flaubert, «el primer novelista moderno y el primero que abre las compuertas del arte puro al cauce de la literatura».³⁰ Para Flaubert, el fin de la literatura es ella misma, por eso su máxima aspiración literaria es el texto que

28 Salvador Elizondo, «Aviso», *El grafógrafo*, en *Obras: tomo dos*, p. 129.

29 Críticos como Dermont Curley y filósofos como Ramón Xirau concuerdan en que el protagonista de la obra elizondiana es el lenguaje mismo. Véase Sabugal Torres, *El hipogeo secreto de Salvador Elizondo, novela paradigmática del posmodernismo en México*, p. 15.

30 Salvador Elizondo, «Mi deuda con Flaubert», en *Camera Lúcida*, en *Obras: tomo tres*, p. 82.

no habla de nada. *Bouvard et Pécuchet* es su acercamiento más próximo a ese fin,³¹ la historia de dos Quijotes que quieren vivir y aprender cuanto exista de los libros científicos, y fracasan en todo cuanto emprenden.

Escribir, para Elizondo, es un acto de vanidad. «Me interesa poder tocar y leer, someter a un análisis reflexivo de los sentidos una cosa que anteriormente no existía más que como una idea en mi mente. Esa es la operación que yo cumplo mediante la escritura. Me gusta mucho desentenderme del concepto de la literatura. Es una cosa que me choca, inclusive la palabra. Me interesa mucho la noción, si se quiere, la operación».³² «La escritura no es un proceso de comunicación sino de concreción».³³ Su lector ideal es él mismo, por ser el único poseedor del horizonte cultural necesario para descifrar cualquiera de sus pasajes. Texto y contexto son comprensibles sólo para su creador. Paradójicamente, Elizondo asegura que no escribe para lector alguno, que su pluma no busca ser leída, y sin embargo, publica sus obras; por lo tanto, asume la existencia de otras mentes que puedan concretar sus creaciones. La literatura no puede prescindir del lector, porque la obra, para ser, debe ser percibida, concretada en la imaginación de alguien. Si no existe quién piense ese libro, entonces no es más que un objeto sin sentido.

La literatura no tiene la obligación de hablar de nada. Puede ser un texto narcisista que se contempla sin descanso en la fuente y no habla más que de sí mismo. Es una reflexión en torno al acto de escribir y al lenguaje que le da

31 Véase Salvador Elizondo, «Mi deuda con Flaubert», *Camera Lucida*, en *Obras: tomo tres*, p. 83.

32 Bruce-Novoa, *Op. cit.*, p. 51.

33 Rolando Romero, *Op.cit.*, p. 117.

forma y sustento. Sus textos más cercanos a este ideal son *Farabeuf* y *El hipogeo secreto*.

En *Farabeuf o la crónica de un instante*, Elizondo intenta anular el curso del tiempo, ingénito al relato, mediante complejas estrategias literarias como las écfrasis de pinturas, fotografías y esculturas, las descripciones de temas con variaciones, la multifurcación de las líneas temporales de la trama, la reelaboración incesante de la anécdota, el recuerdo apócrifo, la omisión, el congelamiento de la imagen, la infinitización de tramas y sub-tramas, la inversión del flujo temporal a través del espejo, entre muchas otras. *Farabeuf* es escritura que quiere congelar su tiempo como la fotografía del supliciado chino, hacerse cuerpo y descoyuntarse en mil pedazos como el agónico joven, y ser uno con él, ser simultáneamente significado y significante.

El hipogeo secreto pretende desvincularse de toda experiencia del mundo factual, y ser la concreción de una entelequia mental. Elizondo afirma que «*El hipogeo secreto* no puede ser en nada tomado de la experiencia; absolutamente nada, porque todo pasa aquí [señala su cabeza]». ³⁴ Es un texto hecho mente y figuras del pensamiento, silogismos, sofismas, paradojas y retruécanos verbales. Es una obra que problematiza y pone en crisis al lenguaje y al pensamiento, y por ende también su concepto de mundo.

El hipogeo secreto es texto hermano de *Farabeuf*, y a la vez su polo opuesto. Cuando Bruce Novoa le pregunta «¿Cuál sería la diferencia fundamental entre ambas novelas?», Elizondo contesta: «Hay muchísimas diferencias. A veces quisiera saber por qué me hacen esa pregunta. ¿Tú piensas que se parezcan en

34 Bruce Novoa, *Op.cit.*, p. 53.

algo?».³⁵ Ambos textos están centrados en la literatura, pero mientras que uno es cuerpo, el otro es mente; uno rompe con la convención de que toda novela requiere de tiempo para ser, mientras que el otro con el concepto de espacio en el cual estar. *Farabeuf*, que es cuerpo, manipula la noción *a priori* más mental que existe (el tiempo), mientras que *El hipogeo secreto*, que es mente, distorsiona aquélla que le da concreción a los cuerpos (el espacio). *Farabeuf* es al tiempo lo que *El hipogeo secreto* es al espacio.

Salvador Elizondo Alcalde es un escritor sumamente experimental; *El hipogeo secreto*, su ejercicio más extremo, en el que pone en tela de duda muchas de las convenciones novelísticas y narrativas dadas por sentado hasta el momento que vio la luz pública (1968), y en el que expresa más abiertamente su postura ante el arte.³⁶ *El hipogeo secreto* es totalmente ajeno a toda situación política y económica externa a él. Es un texto que no se deja interpretar como metáfora, alegoría o símbolo de nada; un objeto artístico cuyo referente inmediato y fin trascendente es él mismo. Nada más.

Para hacer de *El hipogeo secreto* un texto mental, Elizondo aniquila el concepto de espacio tradicional de la literatura y lo presenta, renacido, como algo completamente diferente. Las estrategias literarias que emplea para lograr este fin son muy sutiles: la amalgama de la crítica de la literatura con la creación artística, la consciencia de los personajes de saberse palabras, la

35 *Ibid.*, p. 54.

36 No hay nada más emblemático de su idea de literatura que el año de su publicación. Mientras que en el mundo se vive una atmósfera de descontento político y social que desencadena movimientos de jóvenes inconformes en muchos países, en México se perpetra la infame y cruenta masacre de los estudiantes universitarios del 2 de octubre en Tlatelolco, y sin embargo, nada de eso se respira en la prosa elizondiana.

experimentación con el lenguaje, y la desmaterialización de lo tangible y la corporeización de lo inasible.

CREACIÓN Y CRÍTICA

La grafofilia elizondiana alcanza el clímax cuando su escritura se vuelca sobre sí misma, cuando medio y fin son uno y la palabra es autoconsciente de su existencia. «Mnemothreptos», por ejemplo, es un ejercicio literario y de autocrítica en el cual lo importante es el acto de escribir, no el objeto creado. «59 palabras. El proyecto consiste en desarrollar esas 59 palabras tantas veces como lo permita una jornada ininterrumpida de trabajo. Se trata de obtener la amplitud de ese movimiento pendular de la imaginación. Se trata de escribir. Nada más».³⁷ En este ejercicio, Elizondo deja al lector asomarse a su proceso de creación artística, una suerte de *Ars combinatoria* en la cual manipula las palabras, como si quisiera estirarlas, expandirlas, experimentar sus posibilidades y llevarlas hasta sus últimas consecuencias. El texto se inspira en unos versos del «Segundo sueño» de Bernardo Ortiz de Montellano: «Del sonido a la piedra/ y de la voz al sueño/ en la postura eterna del dormido sobre mármol de cirios y cuchillos...»³⁸, que cambia y muta de muy diversas formas para hacerlo un texto propio: «Soñé que yacía en una cámara mortuoria», «Sueño que yazgo sobre una losa de mármol», «Yaciente; sobre una plancha de

37 Salvador Elizondo, «Mnemothreptos», *El grafógrafo*, en *Obras: tomo dos*, p. 153.

38 Bernardo Ortiz de Montellano, «Segundo sueño», encontrado en el siguiente enlace electrónico: <http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/argos/antologi/ortiz.htm>, consultado el 17 de junio de 2016.

mármol», «Yacente, estaba yo tendido sobre una enorme losa de piedra», «Como una estatua, soy una misma cosa con el mármol».³⁹

A la manera del pintor que ensaya sus trazos, Elizondo experimenta con distintas posibilidades para concatenar esas palabras, las modifica, elimina y retoma según lo guía su intuición estética, sin más motor que lo anime que el acto de escribir. A la vez que toma distancia de su escritura, la critica y externa su propia opinión, con lo cual hace del comentario extraliterario parte de su obra.

Empleo de la primera persona, presente del indicativo. Primer salto imaginativo. Mal dado: la palabra yazgo es una palabra inconnatable, de naturaleza fónica, ríspida que comporta una carga demasiado grande de realidad concreta, gravitatoria para que la armonía de este sueño enfermizo no se rompa. Imágenes a ser construidas: la de la mirada del rey de ese país extraño. Sepulcros yacientes. Mayor majestad que la de las estatuas ecuestres. El peso de la cruz de la espada, crispada de escamadas guanteletas; tal vez la otra presencia, la de María de Lancaster, «la pelirroja».⁴⁰

Creación y crítica, actividades antagónicas que Elizondo amalgama para erigir una obra que comprenda a ambas, ejercicio emparentado con la *Filosofía de la composición*, donde Edgar Allan Poe explica, tan racionalmente como le es posible, el proceso constructivo de su poema «El cuervo». Si para Pound «la literatura no se hace con la pluma-fuente, sino con la goma de borrar»,⁴¹ y por ende conoce la luz pública únicamente el resultado de esa operación de desbastamiento de la roca verbal, para Elizondo la obra es su proceso de gestación; una literatura sin tapujos ni ambages, descubierta y desprovista de

39 Véase Salvador Elizondo, «Mnemothreptos», en *El grafógrafo*, en *Obras: tomo dos*, p. 153-164.

40 *Ibid.*, pp. 153-154.

41 Salvador Elizondo, «Introducción», *Contextos*, en *Obras: tomo dos*, p.6.

misticismo y torres de marfil. Es el acto de escribir al desnudo, es un cuadro cuya existencia y definitividad está dada por todos los bocetos que la preceden y a su vez conforman.

En *El hipogeo secreto* la labor crítica trasciende el carácter explicativo-revelador de la *Filosofía de la composición* de Poe, y el autocrítico y reflexivo del «Mnemothrepthus» de Elizondo, pues aparte de estas características, a la vez funciona como artificio para mantener consciente al lector del carácter imaginativo de la obra. Al centrar muchos de sus párrafos en el proceso de gestación del texto, propone al lector mantener una distancia prudente de la obra y no perderse en ella, «salir de la ficción» para reflexionar en torno al proceso de escritura. El segundo apartado del texto comienza así:

Escribir un libro es, en cierta forma, releerlo. El texto se va construyendo de su propia lectura reiterada. La verdad de una novela es siempre la lucha que el escritor entabla consigo mismo; con ese y eso que está creando. La composición es simplemente la confusión de las palabras y los hechos; la confusión de estas cosas en el tiempo y en el espacio; la confusión que es su propia identidad.⁴²

Formalmente,⁴³ la enunciación recuerda el estilo aforístico de Schopenhauer, con lo cual emparenta su tono con el de la filosofía, edificio intelectualizante del mundo, mera construcción mental. Temáticamente, nos habla de la composición del libro mismo, que no sigue un esquema establecido de antemano, sino que se va construyendo sobre la relectura de sí mismo, como un autoengendramiento a partir de la reconstitución de sus partes por medio de un

42 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, en *Obras: tomo uno*, p. 251.

43 Estos dos conceptos pueden entenderse como el nivel de la expresión y el plano del contenido de Roland Barthes.

repensarse continuo. «*El hipogeo secreto* es la representación de un universo absolutamente gerundial; una trama que en todo momento está siendo iniciada». ⁴⁴ Escritura pensada siempre en presente, en el deleite de estar siendo creada con cada nueva grafía que en ella se inserta. Si la trama se inicia a cada momento, el texto debe pensarse como un universo en el que cada pasaje anula al anterior; cada párrafo instauro un nuevo orden del mundo, y para seguir dentro de esa dinámica, el lector debe pensar el cosmos como insinúa Bertrand Rusell, quien «supone que el planeta ha sido creado hace unos pocos minutos, provisto de una humanidad que «recuerda» un pasado ilusorio». ⁴⁵

En términos de lenguaje, *El hipogeo secreto* es la recomposición de una descomposición de la realidad. Descomposición, porque lo descrito del mundo sensorial está privado de su simultaneidad y presteza, problema ingénito al lenguaje; recomposición, porque la trama se asume como reconstrucción aleatoria de hechos que nunca fueron, una confusión de palabras en las cuales se mezclan tiempos y espacios que nunca significan lo mismo, debido a que cada vez que aparecen están cargados de valores semánticos diversos. El árbol bajo el cual conversan dos individuos al principio de la novela, mera fronda espesa que otorga sombra y solaz, no es el mismo que el descrito después y que se yergue como la totalidad del universo de los personajes. Un espacio que siempre cambia su esencia se anula como tal, porque nunca se deja conceptuar. Los espacios descritos en *El hipogeo secreto* son multívocos, polisémicos y cambiantes. Son todo y nada a la vez, cual sentencia de «El inmortal» de Borges, que difumina los rasgos del personaje principal de su cuento al concebirlo como

44 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 290.

45 Citado por Jorge Luis Borges, en «La creación y P.H. Gosse», *Otras inquisiciones, Obras completas II*, p. 30.

si fuera todos los hombres, con todas las funciones posibles que un ser humano puede tener: «Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy».⁴⁶

Elizondo escribe *El hipogeo secreto* por el placer de escribir, por ello no sigue un plan trazado milimétricamente con antelación, sino el libre fluir de su creatividad en el momento de la escritura, técnica magistralmente desarrollada por James Joyce, Virginia Woolf y Agustín Yáñez. La poética del libro es el azar creativo, como lo revelan múltiples pasajes de la obra: «Esta trama que a veces parece estar urdiéndose sola»,⁴⁷ «cabría pensar que [este libro] está siendo escrito al azar»,⁴⁸ «parece como que el autor quisiera jugar con todas las posibilidades de las palabras»,⁴⁹ frases que aluden a la incertidumbre y la conjetura, a la suposición de que las cosas podrían ser mera creación azarosa, un cadáver exquisito puesto en pie por múltiples Salvadores Elizondos que piensan y repiensen el mundo de un modo distinto en cada sesión.

Al relativizar sus frases, Elizondo abisma el nivel de etereidad de su creación, porque, siguiendo su esquema de jerarquización de realidades: introduce suposiciones (figuras mentales sin existencia factual) dentro de la crítica (construcción abstraccionista) de la novela (una mentira urdida sólo en su mente y sin referentes sensoriales), construida por palabras (signos que sólo significan en la mente de quien puede decodificarlos) autoconscientes de su condición no óptica, dentro de esa «falacia suprema que es la realidad» (frase con la que frecuentemente Elizondo se refiere al mundo). La pulverización constante del

46 Jorge Luis Borges, «El inmortal», *El Aleph*, en *Obras completas 1*, p. 541.

47 Salvador Elizondo, *Ibid.*, p. 271.

48 *Ibid.*, p. 308.

49 *Ibid.*, p. 247.

espacio por medio de la inclusión de la crítica dentro de la obra, ubica al lector dentro del único escenario en el cual puede darse *El hipogeo secreto*: la mente, que, a su vez, es tan etéreo como el texto, pues es un fenómeno emergente del cerebro, pero que no se identifica con él. Es decir, tiene un espacio en el cual se desarrolla, es detectable, mas intangible.

La crítica toma distancia del texto para descubrir los andamios y estructuras que subyacen y conforman la trama, primer peldaño apreciable de la novela. Permite al lector tomar consciencia de la artificialidad del texto. Elizondo crea otro nivel de distanciamiento más, que consiste en hacer que la trama verse sobre la composición de sí misma, y que los personajes se sepan creación de un escritor.

PERSONAJES AUTOCONSCIENTES DE SU NATURALEZA ESCRITURAL

La literatura moderna ha vuelto, por otro camino, al inicio de sus tiempos, cuando los hombres se sabían creaciones de fuerzas superiores a ellos, de moiras y dioses que tiraban de los hilos de sus sinos; los rapsodas escribían poseídos por las musas, y, delirantes por su influjo, escribieron *Ilíadas* y *Odiseas* plagadas de cosmogonías y gestas heroicas. Ahora, tras el declive de la idea de la existencia de un plano celestial, el hombre se vuelca hacia sí mismo, en un largo periplo que comienza en el Renacimiento y culmina en la filosofía de Nietzsche: «Dios ha muerto. Dios sigue muerto, y nosotros lo hemos matado».⁵⁰ La

⁵⁰ Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia*, sección 125, p. 185.

literatura se transforma de una lucha del hombre contra su destino trágico, en una pugna contra la idea de la no existencia de dios alguno, porque si Dios no existe, entonces todo está permitido,⁵¹ punto de partida del ateísmo ilustrado y preámbulo del existencialismo de Sartre; si Dios no existe, no nos debemos a nada y somos producto del azar combinatorio de unos átomos que no tienen propósito alguno, y en ese punto de crisis filosófica, el escritor usurpa el papel de los dioses y surge la lucha del personaje contra el autor, su creador, el hacedor de destinos de papel. Así, unos personajes ideados por un escritor y que no fueron llevados al libro buscan un director de teatro que los ayude a cobrar realidad en *Seis personajes en busca de autor*, de Luigi Pirandello; Augusto Pérez se rebela contra Miguel de Unamuno, su creador, en la nivola *Niebla*, y Harold Crick busca a su autora para que no lo mate al final de su historia en la película *Más extraño que la ficción*.

El hipogeo secreto es la historia de unos personajes conscientes de ser creaciones de un demiurgo escritor. «La existencia de ese libro es indudable. ¿Acaso estaríamos aquí, ahora; acaso seríamos quienes somos si ese libro no existiera o nunca hubiera sido escrito?»⁵² «Menos mal que estamos de acuerdo en algo: tanto ella como yo somos los personajes de un libro: *El hipogeo secreto*».⁵³ «Los personajes de este libro viven en función de las palabras que los constituyen».⁵⁴

No es coincidencia que el comienzo de la obra aluda a aquélla en la que otrora los rapsodas creían ser sólo el médium de las musas que cantaban historias a

51 Véase Fiodor Dostoievsky, *Los hermanos Karamazov*, en *Obras selectas*, p. 646.

52 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 281.

53 *Ibid.*, p. 289.

54 *Ibid.*, p. 308.

través de ellos. Entre el «Canta, ¡oh musa!» de la *Iliada*, y el «...Dime, te imploro» de *El hipogeo secreto* hay una similitud de procedimiento estilístico que las emparenta. En ambas se invoca a alguien por medio de un vocativo o una frase sacralizada, para que relate una historia, y es ese alguien, y no el enunciador, quien crea la anécdota. No sólo el estilo escritural rememora el de la época homérica, la ciudad en la que se encuentran es también de estilo clásico. Paulina Lavista confirma en una entrevista que mientras Elizondo escribía *El hipogeo secreto* pasaba largos ratos contemplando los grabados de Giovanni Battista Piranesi, arquitecto italiano que ideó múltiples edificios, estatuas y cárceles de estilo romano, con la intención de reconstruir Roma como fuera en los siglos que fue imperio. Sus proyectos, sin embargo, se quedaron sólo en eso, y ninguno conoció la realidad del pesado mármol ni la porosidad de la piedra caliza.

antiguos, ideada desde su concepción en tonos blancos, negros y grises, que abstraen toda noción de color, como Escher, como Borges, cuyos dibujos y cuentos, respectivamente, son el resultado de un proceso que intenta recrear el pensamiento mismo y no sólo trazos o anécdotas.

Columnas, estatuas, peristilos, todo recuerda los elementos de la arquitectura clásica, incluso el pórtico enorme bajo el cual dos hombres conversan como antaño lo hicieron los estoicos. «X estaba sentado en el suelo, acodado en un reborde, como se sentaban los filósofos de la antigüedad en la *Stoa* o en los peristilos de los templos».⁵⁸ La relación entre la novela y el estoicismo es doble, y está dada, por un lado, por la creencia estoica de que todo está ya escrito, no existe el azar, que es el desconocimiento de todas las variables implicadas en los actos que mueven a este mundo, el más feliz de todos los posibles, razón por la cual hay que aceptar todo aquello que nos ocurra. En ambos casos se saben predestinados, escritos y descritos en algún magno libro o designio divino que no pueden rehuir. El segundo punto de encuentro entre ambos está en su idea del tiempo cíclico: el estoicismo enuncia, *avant la lettre*, la teoría de las permutaciones atómicas. «Como el mundo es eterno y el logos es siempre el mismo, inevitablemente habrán de repetirse todos los acontecimientos (eterno retorno) una y otra vez. El mundo se desenvuelve en grandes ciclos cósmicos (*aión*, «año cósmico»), de duración determinada, al final de los cuales todo volverá a comenzar de nuevo, incluso nosotros mismos».⁵⁹ El tiempo cíclico al que alude *El hipogeo secreto* es cada acto de relectura del texto, durante el cual los personajes volverán a realizar siempre los mismos actos, en situaciones

⁵⁸ *Ibid.*, p. 276.

⁵⁹ Consultado en el siguiente enlace electrónico: <http://es.wikipedia.org/wiki/Estoicismo>, el día 21 de junio de 2016

idénticas, «una imagen que se repite siempre al cabo de milenios».⁶⁰ «El texto se va construyendo de su propia lectura reiterada».⁶¹ Lo cual insinúa también que lo único que salva a los personajes de estar atrapados en una historia circular es que cada vez que sean leídos, lo harán ante ojos distintos, ante mentes que los pensarán e interpretarán de millones de modos diversos.

El hipogeo secreto es la crítica de sí mismo, que impone una distancia aún mayor al hacer que su trama sea la consciencia del existir del texto mismo. Así, el espacio mental que se desarrolla dentro del libro no es un espacio convencional literario, pues en todo momento el lector sabe que está ante la construcción de pensamientos puros, etéreos por naturaleza.

EL LENGUAJE

La literatura es el arte de decir mentiras. Poe teoriza que la literatura no busca la verdad, sino el efecto que ésta produce en el lector.⁶² Una novela, por ende, no es más que una mentira más larga. Nada de lo que aparece en ella es verdad, por más que Truman Capote, Rodolfo Walsh o José María Gironella y sus *non-fiction novel* aspiren a transmutar la novela en testimonio. Todo lo escrito en *A sangre fría* es una creación verbal tamizada por la mirada del autor, subjetiva por definición, y por tanto imprecisa, incierta y falaz. Aunque la novela pretenda mimetizarse con el periodismo, no deja de ser un entramado de invenciones hilvanadas de tal modo que sean convincentes para el lector. *Ergo*, cualquier

60 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, 307.

61 *Ibid.*, p. 251.

62 Véase Rolando Romero, *Op.cit.*, p. 124.

novela es un espejismo que sólo adquiere consistencia en nuestras mentes. Para Elizondo, «la mentira es también una formulación mental pura, puesto que no es posible mostrar la existencia de un correlativo factual de ella. Es una construcción verbal pura». ⁶³ La ficción es, entonces, una irrealidad de segundo grado, pues está hecha sólo de palabras, sin existencia real, y las palabras que la constituyen son una abstracción del mundo, por lo cual la literatura es un constructo dentro de la abstracción que es el lenguaje. Elizondo afirma al respecto que «*El hipogeo secreto* es un libro en el que el universo está contenido y que es la descripción de sí mismo; es decir, una mentira». ⁶⁴

La lengua misma no es absoluta. No existe una correspondencia única entre objeto y nombre. El nominalismo de Cratilo cae ante la multiplicidad de idiomas. Si sólo hubiera un nombre que designara al objeto, habría una lengua que daría cuenta cabal de todo lo existente en el mundo. Hermógenes aduce que la palabra es un producto humano. «Palabra», «mot», «word», «tango», son avatares lingüísticos del mismo vocablo en distintos idiomas. No hay nada de absoluto en ellos, son conceptos tan humanos como falibles. Incluso las onomatopeyas, las representaciones de un sonido natural o fenómeno acústico no discursivo, son relativas a la cultura de los hablantes que las crean. Así, en español los gallos cacarean «Kikiriki», en inglés «cook-a-doodle-do» y en japonés «kokekekoko».

Dentro de las definiciones de las palabras existen también fisuras apenas perceptibles que las hacen frágiles, esquivas a una definición precisa. John M. Ellis refiere el problema para definir una palabra como (precisamente)

63 Bruce Novoa, *Op.cit.*, p. 52.

64 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 307.

«literatura». «'Literatura' funciona en forma muy parecida al término 'hierbajo'. Los hierbajos no pertenecen a un tipo especial de plantas; son plantas que por una u otra razón estorban al jardinero». ⁶⁵ La palabra no es unívoca, pues el mundo tampoco lo es. Ambos cambian, crecen y colapsan al mismo ritmo porque están vivos, y siguen la danza de la homeostasis y transistasis, la fuerza que mantiene la condición presente y la fuerza que cambia, ambas pulsiones inexpugnables para la vida. Octavio Paz afirma que «las palabras y las cosas se desangran por la misma herida [...] Todo periodo de crisis se inicia o coincide con una crítica del lenguaje [...] Todas las sociedades han atravesado por estas crisis de sus fundamentos que son, asimismo y sobre todo, crisis del sentido de ciertas palabras». ⁶⁶ Cuando el mundo o el lenguaje se desincronizan, hay una crisis de ambas.

La literatura de Elizondo es una crítica aguda del lenguaje, de sus zócalos a sus capiteles. El primer escollo insalvable al que se enfrenta es su propiedad *sine qua non*: su sucesividad. El mundo sensible se presenta simultáneamente, mientras que su descripción verbal es por fuerza lineal y durativa. Siguiendo a Barthes, ⁶⁷ toda descripción, por muy realista que pretenda ser, es más bien cubista, pues va desmenuzando sus objetos descritos en partes, fragmentándolos cual Picasso en sus cuadros. Octavio Paz explica al respecto que

Cuando percibimos un objeto cualquiera, éste se nos presenta como una pluralidad de cualidades, sensaciones y significados. Esta pluralidad se unifica, instantáneamente, en el momento de la percepción. [...] Si vemos una silla, por ejemplo, percibimos instantáneamente su color, su forma, los materiales de que está construida, etc. La aprehensión de todas estas notas dispersas y contradictorias no es obstáculo para que, en el mismo acto, se nos dé el significado de silla: es ser un mueble, un utensilio. Pero si queremos describir nuestra percepción de la silla, tendremos que ir con tiento y por

65 Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, p. 20.

66 Octavio Paz, *Op.cit.*, p. 57.

67 Véase Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, p. 18.

partes: primero, su forma, luego su color y así sucesivamente hasta llegar al significado. En el curso del proceso descriptivo se ha ido perdiendo poco a poco la totalidad del objeto.⁶⁸

Paradójicamente, a mayor ensanchamiento y particularización de lo descrito, mayor peso y confusión transmitirá al lector, porque hace más difícil su aprehensión cognitiva. El *nouveau roman* peca precisamente por esta clase de descripciones en las cuales los objetos son tan detallados que se pierden en la insondabilidad de sus rasgos, así, los pulveriza al fragmentarlos tan microscópicamente que hace imposible comprender el todo del que están compuestos.

La pintura aventaja en este sentido a la literatura. Paz profundiza en este distanciamiento entre lo simultáneo y lo discursivo: «Colores y sonidos poseen mayor capacidad evocativa que el habla. Entre los aztecas el color negro estaba asociado a la oscuridad, el frío, la sequía, la guerra y la muerte. También aludía a ciertos dioses: Tezcatlipoca, Mixcóatl; a un espacio: el norte; a un tiempo: Técpatl; al sílex; a la luna; al águila. Pintar algo de negro era como decir o invocar todas esas representaciones».⁶⁹

Para salvar el problema de la sucesividad del lenguaje, Elizondo conjetura que la solución más cercana se encuentra en la escritura china, porque sus ideogramas transmiten ideas completas en pocos trazos, como si fueran transcripciones taquigráficas de la realidad, por medio del principio del montaje, entendido a la manera de Sergei Eisenstein, como dos imágenes que gracias a su yuxtaposición, generan en el receptor una tercera imagen,

68 Octavio Paz, *Op.cit.*, pp. 122-123.

69 *Ibid.*, p. 46.

enriquecida semánticamente por los significados de las dos anteriores. Su predilección por el chino lleva a Elizondo a estudiar su lengua y cultura durante varios años, y tomar de ahí los elementos poéticos que lo ayuden en su búsqueda estética.

La escritura china es muchísimo más perfecta [...] que la que usamos aquí en Occidente. [...] Tiene valores de carácter poético, de los que carece mucho nuestra lengua. En chino, para decir «propiedad privada» se dice «mano en la luna». Creo que una definición más perfecta de la propiedad privada, en el orden literario, que «mano en la luna» no podemos darla nosotros. Como nosotros decimos «propiedad privada» es una serie de sonidos que pueden significar cualquier cosa, pero son nada más que sonidos que percibimos como el concepto de «propiedad privada». En cambio vemos una mano en la luna y el concepto se enriquece muchísimo.⁷⁰

Lograr la equivalencia entre realidad y escritura, y más aún, la creación de imágenes poéticas por medio de las grafías que constituyen las palabras, es imposible en las lenguas basadas en la correspondencia entre grafía y sonido, pero no por ello resulta infructuosa una búsqueda de ese ideal en dichos idiomas. Elizondo se decanta por las lenguas que permiten una mayor aglutinación de elementos para formar sus voces, como ocurre en el inglés, que posee vocablos más sencillos y cortos que el español, y es más fácil crear nuevas palabras a partir de las ya existentes, por ello su escritor predilecto es James Joyce, quien experimenta hasta sus límites las posibilidades expresivas de su lengua. Umberto Eco escribe que «Joyce usó los veintiséis símbolos alfabéticos del inglés para producir una selva de palabras inexistentes de múltiples significados: ciertamente propuso su libro como modelo del universo, y ciertamente pretendía que su lectura hubiera de ser ilimitada y periódica, tanto

70 Rolando Romero, *Op.cit.*, p. 120.

que anhelaba para su obra un *ideal reader affected by an ideal insomnia*». ⁷¹ Para Elizondo, Joyce es un maestro en el manejo de la lengua, y por tanto su modelo como escritor. «El español, en comparación con la lengua de Joyce, es muy pobre y muy rígido. Casi no admite esas modificaciones. Joyce puede formar palabras con veinte lenguas diferentes que expresen algún concepto con toda claridad, y en español no podemos hacerlo. En cuanto terminé de leer el *Finnegans Wake*, me puse a escribir en español como lo hace Joyce en inglés. Me salen puros albuces, obscenidades y groserías». ⁷²

Elizondo prodiga sus conferencias y ensayos más encomiásticos a la obra de Joyce. Su texto predilecto es el *Finnegans Wake*, «un libro tenido casi por ilegible», ⁷³ al que consagra un año de su vida para leerlo, hecho que, según él confiesa, es la mejor experiencia de su vida. *Finnegans Wake* es, para Elizondo, el texto más puro jamás escrito.

El *Finnegans Wake* lo leí hace veinte años o más y ahora tardé un año en leerlo muy detenidamente, de principio a fin, de corrido, sin detenerme en nada más que el texto escrito y me di cuenta de que no hay una sola palabra en ese libro que no sea la representación por escrito de algo que es hablado. El *Finnegans Wake* no contiene una sola acotación literaria o de autor. ⁷⁴

En uno de sus artículos, Elizondo realiza una traducción crítica, interpretativa y sumamente pormenorizada de la primera página de *Finnegans Wake*. Lo que más llama su atención son los juegos de palabras, la polisemia que se construye

71 Umberto Eco, *Op.cit.*, p. 121.

72 Rolando Romero, *Op.cit.*, p. 121.

73 Salvador Elizondo, «La primera página de *Finnegans Wake*», *Teoría del infierno y otros ensayos*, en *Obras 2*, p. 336.

74 Rolando Romero, *Op.cit.*, p. 117.

con cada una de ellas, la ambigüedad del texto. En una de sus notas al pie de página se lee:

Vicolo, (*vicus*): Aquí tiene esta expresión el sentido de vía o camino a la vez que alude al filósofo italiano Gianbattista Vico, formulador de la teoría del *corso e ricorso storico*, teoría que concibe la evolución histórica como un movimiento circular y que es como la subestructura formal del Finnegans en tanto que el libro está concebido en su desarrollo de acuerdo con esta idea circular de la historia.⁷⁵

Elizondo no crea neologismos a partir de raíces de distintas lenguas, como lo hace Joyce, pero lo compensa mediante distintos mecanismos. Uno de ellos implica mezclar palabras de diversos idiomas en sus textos, para darles pluralidad cultural de voces a sus personajes y riqueza léxica universal, que deslocaliza sus escritos, como si pudieran ubicarse en cualquier lugar del mundo, como si todas las lenguas convivieran en un mismo punto, formando una suerte de esperanto, aunque también pueda tratarse de una torre de Babel. Ése es uno de los artificios más utilizados en «Narda o el verano»: «Manuscrito autografiado de Ezra Pound... extenso surtido... *wide selection... grande assortimento... grande variété...*».⁷⁶ «Pero no los veía en *close-up*. Era más bien un *plan américain* enfocado a las alturas de sus cinturas. Max se insinuaba con *maladresse*, como todos los de su raza».⁷⁷ En el mismo cuento interactúan palabras del inglés, francés, alemán, italiano, español y latín con tanta naturalidad como si siempre hubieran coexistido. «Sin que su multitud nos produjera el *embarras du choix*», «El *direttissimo* no tardaría en llegar cargado de inglesas», «*I say, a bit jerky*», «y yo como uno de los diez *aiuti regista* y a

75 Salvador Elizondo, «La primera página de Finnegans Wake», p. 336.

76 Salvador Elizondo, «Narda o el verano», *Narda o el verano*, en *Obras: tomo uno*, p. 187.

77 *Ibid.*, p. 182.

veces, gracias a la Hasselblad, como *stillman* en una producción muy importante». ⁷⁸

En la misma dirección se encuentra *Elsinore*, remembranza de sus años escolares en Estados Unidos. En esta novela es notable su capacidad para formar frases y palabras en las que el inglés y el español conviven de manera natural. «Era desde hacía mucho tiempo ‘Head of Ladies’ Fine Lingerie en una tienda muy elegante del Downtown». ⁷⁹

En su afán por darle un sentido más puro a las palabras y hacer de su lengua natal un sistema de comunicación más vasto, gusta de explorar los confines de la expresividad de las palabras y ampliar sus significados y matices. En su obra hay varios ejemplos de ello. En «Narda o el verano» se lee: «Sus ojos verdes nos miraban más fijamente y más verdemente que nunca». ⁸⁰ Al adverbializar el adjetivo «verde» crea una imagen visual muy poderosa, que cumple más de un papel en la escritura: por un lado describe de una pincelada oblicua el color de los ojos de la misteriosa y silente Narda, y por otro logra instantaneizar una expresión que de un modo más convencional como «me miró con sus ojos verdes», no tendría la misma fuerza, ni como imagen, ni como acción poética. «Verdemente» resignifica la palabra originaria, pero también a Narda, a quien le da un aire de misterio más profundo y más instantáneo, más cercano a la percepción del mundo fenoménico.

A diferencia de escritores como Cervantes o Borges, interesados en la correcta utilización de las palabras y en la riqueza léxica del lenguaje, Elizondo se siente

78 Fragmentos del cuento «Narda o el verano».

79 Salvador Elizondo, *Elsinore*, en *Obras: tomo tres*, p. 169.

80 Salvador Elizondo, «Narda o el verano», p. 200.

más bien atraído por los confines de la lengua, por sus contornos y su capacidad de expandirse. Carlos Fuentes recuerda que

A él le llamaba la atención que yo anotara vocablos insólitos en un cuaderno de notas. Elizondo, en cambio, pescaba una palabra popular al vuelo y la iba desgranando como perlas negras que esperaban la mano del escritor para escapar del fondo del mar verbal. Desguanzo, desguanzado, desguanzamiento, desguañangada, desguañar: como en un rosario verbal Elizondo rescataba una palabra y la ponía a caminar fuera de sí misma, hasta sus extremos y más allá.⁸¹

Elizondo solía aconsejar: «Cortad el ombligo serpentino a la palabra con la cosa y encontraréis que comienza a correr autónomamente, como un niño»,⁸² con cuya ruptura logra no sólo transformar la palabra, sino también, y esto es lo más interesante para Elizondo, a los objetos que éstas designan.

En *El hipogeo secreto*, su experimentación lingüística se presenta en todos estos aspectos, de la morfología al léxico, de lo semántico a lo intercultural de la lengua, y todo ello nuevamente provoca una sensación de deslocalización de su escritura, de la trama, y por lo tanto, de una no existencia de espacio al cual asirse para imaginar la historia.

En cuanto al léxico, resalta la variedad de lenguas que conviven en el texto, como si pudieran integrarse todas al mismo discurso indistintamente. Del latín *fata fracta, tractat, a priori, latrucunlarum*; del griego *gnomon*; del alemán *Zentrum, freischutzen*; del inglés *and Victory*; del francés *meneur, lucarne, moderniste*, del italiano *bivio, Capelli, Adagio*, e incluso del turco *comitaji*.

81 Carlos Fuentes, «Tributo a Salvador Elizondo», en <http://www.lamaquinadeltiempo.com/elizondo/sobre2.htm>, consultado el 28 de junio de 2016.

82 Salvador Elizondo, «Sistema de Babel» *El grafógrafo*, en *Obras 2*, p. 135.

Todas las lenguas que utiliza Elizondo han sido habladas por grandes imperios y potencias mundiales, y se han ocupado históricamente para generar discursos científicos, y como consecuencia lógica, para legitimar también los de hechicería y ciencias ocultas. Aunadas al empleo de palabras de una decena de lenguas, proliferan oraciones multilingües junto a nombres de revistas y libros en dichos idiomas, como la novela *Les 500 millions de la Bégum* de Jules Verne y la revista alemana *Jahrbuch über die Fortschritte der Mathematik*. Más que para ostentar erudición, Elizondo mezcla todas estas lenguas para oscurecer el sentido del texto y enrarecer su atmósfera, lo cual se aviene bien con el entramado de intrigas y conspiraciones, referencias cruzadas y ambigüedades tejidas dentro del libro.

La experimentación lingüística de Elizondo permea también al español. Sin atender contra las reglas de la lengua, construye neologismos como «sonambularmente», «penumbralicia», «transtemporantes» y «fractas», ninguna de las cuales está aceptada por la Real Academia de la Lengua, pero Elizondo demuestra la necesidad de que existan, debido al matiz que le añaden al lexema del cual parten. Estas palabras, enrarecidas por la combinación sonora de sus elementos constituyentes, tienen la doble intención de enriquecer la lengua española y a la vez, y tal como sucede con el uso de extranjerismos, deslocalizar la novela, pues un libro que incluya lenguas tan separadas geográfica e históricamente, se deslocaliza y deviene historia que habita en un no-lugar, un no-espacio irreconstruible más que mediante procedimientos mentales.

La ciudad en la cual se lleva a cabo gran parte de la acción es llamada *Polt* por algunas personajes. Más que un lugar inventado es una idea con forma de

ciudad, una ciudad hecha de palabras. Otros lugares del texto ni siquiera tienen correlato alguno con formas de la realidad; son constructos abstractos, tales como el signo de la lemniscata de Wallis y la sombra del árbol.

La mixtura idiomática es parte del estilo de la obra elizondiana. Su gusto por combinar palabras de diversas lenguas e introducir neologismos lo ha convertido en uno de los escritores más propositivos de la literatura en lengua española; pero de todas sus obras, *El hipogeo secreto* es, sin lugar a dudas, la más experimental, aquélla en la que deja que fluya su pluma buscando como única satisfacción el escribir.

El hipogeo secreto es el *Finnegans Wake* de Elizondo. En el ámbito literario, no existe posibilidad más pura que la ideada por Joyce, conjetura Elizondo; mas su obra, hija y émula de esa historia irlandesa de principios del siglo XX, roza su ideal de una literatura que verse sobre su mirarse en un espejo, sobre usarse como herramienta y medio para llegar a sí misma como fin.

DESMATERIALIZACIÓN DE LO TANGIBLE Y CORPOREIZACIÓN DE LO INASIBLE

Formalmente, la novela prescinde de espacio al ser autoconsciente de su proceso de creación. En el nivel del contenido, se basa en una doble pulsión oximorónica para anular las cualidades físicas primarias de la materia: en las descripciones hay una tendencia a la utilización de mecanismos escriturales que confieran la impresión de etereidad, tanto a los objetos como a los personajes;

y por el otro, al manejo de metáforas que den palpabilidad a los conceptos abstractos, con lo cual des-espacializa lo material y corporeiza lo intangible.

En *El hipogeo secreto*, personajes y objetos están desmaterializados. Nada en el texto tiene masa, inercia o gravedad. Las descripciones desposeen de dimensiones espaciales a aquello que en el mundo real las tiene. El libro pregona «la existencia de un mundo como si éste fuera nada más una sucesión de palabras».⁸³ Todo lo acaecido dentro de ese universo escritural carece de peso óptico. «Miro por la ventana. Es un paisaje ficticio, magnífico, inmenso».⁸⁴ «El paisaje era como un texto ya leído con infinito placer».⁸⁵ El panorama percibido a través de la ventana es una ilusión, una irrealdad que engaña los sentidos, mas no al intelecto de los personajes, que saben que aquello que observan es mero espejismo verbal.⁸⁶

De igual manera, los personajes, sabedores de que todo aquello que los rodea está hecho de letras, se saben descritos en términos de escritura, y a su vez pierden su peso ontológico al describirse y ser descritos como palabras. Frecuentemente, durante sus conversaciones, los personajes se recuerdan su nulo valor de realidad: «Tú eres algo que alguien está narrando»,⁸⁷ y se refieren a los demás en términos de escritura: «No consigue imaginar que, de hecho, ella es la invención, simplemente una palabra que se repite innumerables veces».

83 Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 258.

84 *Ibid.*, p. 277.

85 *Ibid.*, p. 238.

86 Una imagen visual aproximada de estas descripciones del mundo puede encontrarse en las películas que conforman la trilogía de *Matrix* (hermanos Wachowski, 1999-2003) donde cada uno de los elementos que constituyen la matrix es la combinación de una compleja cadena de caracteres binarios que, al estar juntos, transmiten la impresión de realidad.

87 Los fragmentos citados se encuentran, respectivamente, en las siguientes páginas: Elizondo, *El hipogeo secreto*, pp. 298, 278, 263, 246, 270, 338, 245, 253, 264.

«Ella es una palabra. Nada más». El personaje predominantemente descrito de esta manera es la mujer, a quien uno de los narradores le dedica varios pasajes poéticos en los cuales la describe como a un hecho verbal. «Eres como una prestidigitación de palabras». «No hay comisura de tu cuerpo que no podamos recitar, como si tu carne fuera un relato aprendido de memoria». «Tu cabellera es un garabato de sombras como brasas a punto de extinguirse». Los ejemplos anteriores son poesía erótica en un universo en el cual todos los personajes saben que su Ser-en-el-mundo está atado irremediabilmente a la escritura. Su fatídico sino está resumido en la frase «Te invoco porque no te evoco», pues, al ser sólo palabras, únicamente pueden invocarse, referirse y recordarse en términos lingüísticos, pero jamás podrían evocarse, pues esta operación implica recordar a través de un recuerdo sensorial, del cual carecen los personajes, pues nunca han tenido cuerpo. Son inmateriales e intangibles, son mero recuerdo mental.

Forma y fondo se confunden en un tejido finamente hilvanado para indiferenciarse. La forma del texto, que se mira como Narciso en el río, reflexiona sobre sí y se sabe *gramma* impresa en un libro de tafilete rojo, se complementa con el fondo hecho de personajes que reflexionan y hablan con la irrecusable certeza de saber que su destino no les pertenece a ellos, sino a la insondable mano que los escribe.

El oscilamiento entre estos dos polos del texto es claramente notable en las dos descripciones siguientes: «Y así se construye, con palabras, la imagen de esa mujer bajando por una escalinata». Páginas más adelante se lee: «Una palabra que va bajando por la escalinata». En el primer caso se pone el énfasis en el carácter escritural de la descripción, en la forma; en el segundo se acentúa

el carácter escritural de la mujer, se la hace una palabra que piensa, siente y se mueve mientras baja una escalera. El tópico, a su vez, parece estar inspirado en una de las pinturas de Marcel Duchamp, llamada «Desnudo bajando una escalera número 2», que representa una mujer desnuda en distintos momentos de su descenso por una escalera. La pintura es tan abstracta como las descripciones de la mujer descrita en *El hipogeo secreto*. La una se sabe palabra; la otra, trazos dentro de un lienzo.



Figura II: «Desnudo bajando una escalera número 2», de Marcel Duchamp.⁸⁸

⁸⁸ Marcel Duchamp, «Desnudo bajando una escalera número 2», imagen obtenida en el siguiente enlace electrónico: http://www.theartwolf.com/masterworks/duchamp_es.htm, consultado el 29 de junio de 2016.

Los personajes de *El hipogeo secreto* son sólo letras. Las consonantes de sus nombres son sus huesos; sus vocales, la carne. Gramasomas inscritos en una hoja de papel, hechos de sonidos; invocables, mas no evocables, pierden peso ontológico en las descripciones del texto.

En la obra, tanto objetos como personajes tienden a la difuminación, mientras que los conceptos abstractos e intangibles a la concretización, en un proceso de materialización de lo intangible.

El primero de los conceptos espacializados en el texto es la noche, el período de ausencia de sol en una porción de la Tierra, debida a la rotación del globo terráqueo. «La noche hubiera quedado envuelta en el más sombrío de todos los olvidos».⁸⁹ En esta oración, el narrador le otorga un carácter de manto a la oscuridad de la noche, procedimiento frecuente a lo largo de la historia de la literatura. El foco de espacialización en esta descripción está en una propiedad, consecuencia de la ausencia del Sol. En el siguiente caso, la noche misma adquiere rasgos materiales: «Cruzaré la noche hasta beber en tu origen».⁹⁰ En esta doble metáfora, tanto «noche» como «origen» están espacializados. La noche, porque es vista como un trayecto que hay que recorrer; es tiempo hecho espacio. El origen, punto imaginario de inicio de algo, se convierte aquí en un lugar tangible. La frase es desconcertante debido al doble choque conceptual entre la «noche» y su equiparación con «camino», y «origen» con «lugar concreto». Ambas palabras adquieren cuerpo y sustancia, y al unirse en la oración generan extrañamiento en el lector.

89 Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 221.

90 *Ibid.*, p. 222.

La mayoría de los conceptos que adquieren forma e incluso peso por medio de esta operación, tienen relación con el pensamiento y sus procesos, tales como la memoria, el sueño, la imaginación y el recuerdo. «Las torres de esta ceremonia proliferaron en la llanura de mi imaginación».⁹¹ «El pensamiento se pasea atraillado, tenido como una pequeña esfera en el puño exánime de un muerto».⁹² «No se habrán de poner en marcha los catecúmenos hasta que el conocimiento haya sido demolido como una estatua infame».⁹³ En los casos anteriores, cada proceso mental es equiparado con algún objeto con el cual guarda alguna relación metafórica; sin embargo, Elizondo profundiza más en sus propias figuras, como ocurre a continuación: «Todo es el alba y éste es el momento en el que se produce la primera grieta; disociación de mármoles en los peristilos de la memoria».⁹⁴ Por el contexto puede inferirse que aquí la memoria es equiparada con un templo, como aquéllos en que resonaban los diálogos de los filósofos griegos que se sentaban a sus afueras para conversar. Una grieta y la disociación de mármoles en los peristilos de la memoria aluden al olvido, concepto incorpóreo que adquiere la forma de una fisura en los cimientos del templo de la memoria. Por lo tanto, hay un doble proceso de metaforización en esta frase. En el primer nivel de la metáfora, la memoria es el término real; el templo, el término imaginario; y la estructura sólida del templo y de la memoria se convierten en el fundamento de unión entre el primero y el segundo término. El segundo nivel de la metáfora se basa en la construcción del primero. Si la memoria es un templo, cada recuerdo que alberga es parte de la estructura que sustenta ese receptáculo de vivencias e

91 *Ibid.*, p. 225.

92 *Ibid.*, p. 333.

93 *Ibidem.*

94 *Ibid.*, p. 221.

imágenes del pasado; por lo tanto, un olvido equivale al resquebrajamiento de una de esas columnas. El olvido, término que se desprende de la segunda etapa de metaforización, es una metáfora continuada, figura visitada frecuentemente en el texto. Otro ejemplo claro de esta figura es el siguiente: «La conciencia de un sueño aprisionado en los grilletes de la vigilia»⁹⁵, en el cual la metáfora primaria materializa al sueño y lo ata, como a un preso, a unos grilletes, que son también la metáfora de la atención, proceso necesario para que la persona tenga conciencia de que ha tenido un sueño.

Este artificio implica una profundización de la figura retórica, un caminar dentro de la metáfora misma, un hacer metáfora de la metáfora, una metáfora de segundo grado, una figura dentro de la figura, que es justamente lo que pretende obtener Elizondo: una literatura que camine dentro de sí misma y se construya y reinvente a partir de sus propios retruécanos verbales.

Cabe destacar que los conceptos transformados en objetos que guardan relación con el espacio no tienen una única equivalencia en el texto, sino que mutan su naturaleza según el objeto con el cual sean equiparados. En la siguiente frase, la memoria, antes comparada con un templo, se metamorfea en puerto: «Un recordar más vasto zarpó de mi memoria».⁹⁶ A su vez, el recordar aquí es un barco, pero también puede ser unas monedas, como se lee a continuación: «Hacer sonar sus recuerdos como monedas».⁹⁷ En el primero de estos dos casos, la elección del equivalente «recuerdo»= «barco» tiene que ver precisamente con la movilidad de este medio de transporte, que le permite movimiento a la operación del recordar, cosa que no ocurre cuando se equipara

95 *Ibid.*, p. 256.

96 *Ibid.*, p. 225.

97 *Ibid.*, p. 241.

«recuerdo» con «templo». En el segundo caso la unión entre «recuerdo»= «monedas» está dada por la impresión de sonido que quiere transferir Elizondo de las monedas al recuerdo, sinestesia inusitada y altamente ingeniosa.

La operación contraria consiste en asignarle a varios términos literales el mismo término imaginario para referirse a ellos. Es el caso de los caballos, que son vehículos de referentes tan distintos como los siguientes: «La disciplina es como una llanura que cruzaremos a galope; un carro tirado por los caballos del crimen.»⁹⁸ «Espoleas las palabras que presurosa me pides que te diga, como si éstas fueran caballos viejos.»⁹⁹ «Un sueño que será soñado con la misma disposición corpórea con la que el caballo blanco galopa a la orilla del mar».¹⁰⁰ En los ejemplos anteriores, tanto «motivo para matar», como «palabras» y «sueño» convergen en el mismo término: «caballos». La definición de Luz Aurora Pimentel es pertinente para este uso elizondiano de la metáfora: «Una metáfora es un fenómeno de confrontación, interacción y revalorización semánticas».¹⁰¹ En cada uno de los casos anteriores, la metáfora cambia de acuerdo con los elementos que la rodean. En el primer ejemplo, los caballos cumplen una doble función: en la primera parte de la metáfora «La disciplina es como una llanura que cruzaremos a galope», los caballos están implícitos en el galope; son metáfora de la celeridad y constancia con la cual los personajes adquirirán la disciplina. En la segunda parte, «un carro tirado por los caballos del crimen», adquieren un tono perverso, pues son el motor que anima a los personajes para matar a alguien. En la segunda metáfora: «Espoleas las palabras...» los caballos no tienen el brío y la fuerza que los del primer ejemplo.

98 *Ibid.*, p. 221.

99 *Ibid.*, p. 292.

100 *Ibid.*, p. 299.

101 Luz Aurora Pimentel, *Op.cit.*, p. 84.

Se trata de unos jamelgos, escuálidos e incapaces de correr. Son una metáfora de las palabras que no acuden cuando se las necesita, que son lentas y por ello desesperan al interlocutor. En el tercer ejemplo, el del sueño, son potros decididos y briosos, sinónimos de la determinación con la cual soñará el personaje. En los tres casos citados el caballo funciona como término de comparación para distintos términos, que toman diferentes atributos de la palabra «caballo» para formar su sistema metafórico.

La metáfora por antonomasia en el texto es aquella que toma como referente a la lengua, pues en ella despliega todo el potencial del tema central de la obra. Hay muchas frases en las cuales las palabras adquieren cuerpo, tales como «Las fórmulas se agrietan como los fustes de las columnas»,¹⁰² «*El hipogeo secreto*, un ser construido mediante la escritura»,¹⁰³ o la ya mencionada «palabra que va bajando por la escalinata».¹⁰⁴ En ellas, las palabras son metáforas de sí mismas, *boomerangs* lingüísticos, vocablos que vuelven hacia sí mismos transformados en grafías y conceptos distintos. La lengua se piensa y se reinventa a sí misma, como en un proceso de autoconstrucción consciente. De ese modo se concreta la materialización de lo intangible y se hace de lo intangible algo palpable, una lengua más vívida y prístina, renovada desde sus cimientos (los sonidos que la constituyen), hasta sus capiteles (sus significados diversos y aquellos que ha adquirido a lo largo de ese proceso de transformación elizondiana).

El hipogeo secreto es una manifestación artística consciente de sí misma, centrada en su proceso de gestación. Es la obra hermana de *Farabeuf*, pero también está emparentada con múltiples manifestaciones artísticas que

102 Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 222.

103 *Ibid.*, p. 258.

104 *Ibid.*, p. 264.

Elizondo admira por ser obras que le dan la espalda al mundo factual y se enfocan en mirarse a sí mismas, a contemplarse en sus mecanismos, en su hacerse y concretarse. Los filmes *El año pasado en Marienbad* de Alain Resnais y *8 ½* de Federico Fellini; los textos *El libro vacío* de Josefina Vicens, *Niebla* de Miguel de Unamuno y *Finnegans Wake* de James Joyce son sólo algunos ejemplos de otras obras en las cuales la autoconsciencia juega un papel central en su confección.

Sin embargo, Elizondo va más allá en la creación de una obra que se centra en el proceso de su escritura. En realidad, *El hipogeo secreto* busca cimbrar las convicciones de sus lectores, al poner en tela de duda aquella frágil burbuja que llamamos realidad. Si *El hipogeo secreto* es capaz de desmaterializar lo corpóreo y corporeizar lo intangible; si es capaz de darle forma a lo increado y de pulverizar lo existente; si sus personajes son conscientes de ser creación de un escritor al cual alguien más está escribiendo, entonces, ¿cuál es la certeza que tenemos nosotros, como lectores, y más aún, como seres humanos, de que realmente existimos y de que no somos sólo sombras, sueños o escritos de alguien que nos trama desde algún incognoscible e inalcanzable plano, que aquél llama, quizás equívocamente también, realidad?

CAPÍTULO 2

LAS METAMORFOSIS DE ELIZONDO: DE LA TRANSMUTACIÓN DE LAS BELLAS ARTES EN ESPACIOS LITERARIOS

Salvador Elizondo es un devorador de cosmovisiones, un aglutinador de mundos, que por distintos y distantes, parecieran inmiscibles. En su obra amalgama el sanguinario vigor azteca con el flemático carácter inglés de Sherlock Holmes («El ritual azteca»); el tiempo circular taoísta con el lineal judeocristiano (*Farabeuf*); la poesía de Mallarmé con las leyes de la termodinámica («Anapoyesis»). Al igual que varios escritores del siglo XX como Alfonso Reyes, Octavio Paz, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, Elizondo conjuga distintos horizontes culturales y los hace propios, guiado por su gusto personal y la utilidad artística que le ofrece cada idiosincrasia. En su literatura se dan cita los poetas malditos franceses, los modernistas latinoamericanos, los prosistas ingleses, la tradición cultural china, la griega, la hindú, la pintura y arquitectura del Renacimiento, la escultura mexicana, la música barroca, la fotografía y el cine; en una mirada sincrética que a todos abarca y comprende para dar como resultado una literatura universal de polimorfos bordes, una aleación entre ensayo, novela, cuento, poesía y crítica. Desde joven aborrece de las etiquetas taxonomizantes de la genología. Llama obras a sus escritos, sin apellido alguno. Sus críticos también tienen asaz cuidado al clasificar sus textos. Antinovela y literatura autorreferencial son algunos de los imprecisos rótulos que le han impuesto a su obra, con insuficiente éxito. En sus obras, Elizondo dialoga con las bellas artes y ensaya distintas formas de reblandecerlas y hacer

de todas una misma cosa. *Farabeuf*, por ejemplo, vertebra su trama a partir de la fotografía de un supliciado chino, un ideograma, el *I Ching*, el *Précis de manuel opératoire* del doctor Louis Hubert Farabeuf; pero también se apoya en dibujos de un libro alemán de cuentos para niños, pinturas de Tiziano y Puvis de Chavannes, una escultura y escenas de la película *Senso* de Lucino Visconti. *Farabeuf* integra todas esas manifestaciones artísticas para enriquecer su trama y darle un relieve muy peculiar.

La obra hermana de *Farabeuf*, *El hipogeo secreto*, se estructura de un modo similar, pero por medio de estrategias textuales más intrincadas. Se trata del experimento elizondiano más arriesgado y extremo. Es ahí donde urde su tejido más abigarrado entre textos literarios y otras artes. Es, también, su reflexión más profunda en torno al espacio, una larga disquisición acerca de sus límites y el planteamiento de su arriesgada poética.

LOS ESPACIOS EN EL HIPOGEO SECRETO

En *El hipogeo secreto*, Elizondo explora las posibilidades de experimentar con la literatura autorreferencial, y para ello manipula hasta sus extremos el espacio, debido a que pretende demostrar que su texto no se basa en ningún referente «real», que todo está en su cabeza. Jean Weisgerberg comenta que sólo podría ser de ese modo, pues «Todo espacio literario es verbal. Se construye como objeto de pensamiento»,¹⁰⁵ lo cual convertiría el enunciado de Elizondo en una tautología. Sin embargo, más que en su mente, los referentes elizondianos están, más específicamente, en el arte mismo. Cada espacio que describe tiene su

105 Ricardo Gullón, *Espacio y novela*, p. 90.

génesis en al menos otra de las bellas artes, o bien, en algún constructo abstracto matemático. A continuación analizaré cuatro de los espacios que Elizondo describe en su texto con el fin de estudiar estas relaciones interartísticas e intertextuales.

LA CIUDAD-LENGUAJE EN RUINAS, PLATÓN, WITTGENSTEIN, BORGES Y LOS GRABADOS DE PIRANESI

En el *Cratilo*, Platón sugiere la idea de que el lenguaje se construye como una ciudad, desde sus cimientos hasta sus capiteles, de principio a fin, como un gran sistema coherente y autoconsistente en sí mismo, lo cual implica que está dado de una vez y para siempre. Dos milenios más tarde, en sus *Investigaciones filosóficas*, Wittgenstein se refiere a la ciudad por medio de otra metáfora. Para él, «nuestro lenguaje puede concebirse como una ciudad vieja: un laberinto de pequeñas calles y plazas, de casas nuevas y viejas, y de casas con añadidos de distintas épocas; y todo está rodeado por una multitud de barrios modernos, de calles rectas y casas uniformes». ¹⁰⁶ A diferencia de la pulcra versión platónica, la urbe wittgensteiniana es un entramado de construcciones que se van uniendo al trazado principal de acuerdo a las necesidades de sus habitantes-hablantes. El lenguaje es así un sistema que tiene sus bases en cimientos antiguos, pero que se renueva constantemente.

A estas dos ciudades filosóficas hay que añadir dos más, que se yerguen dentro de la historia de la literatura y que representan una tercera evolución de esta idea del lenguaje. Una es la ciudad en ruinas que describe Elizondo en *El*

106 Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, citado en Clifford Geertz, *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, p. 93.

hipogeo secreto; la otra es la ciudad de «El inmortal» de Jorge Luis Borges,¹⁰⁷ En ambos casos se trata de poéticas del lenguaje universal, y de lo que ocurriría con éste si se le dejara durante milenios al arbitrio de sus lentos cambios.

La ciudad de los inmortales de Borges está rodeada de arena del desierto por todas partes, de sol y de viento, aislada de todo, rodeada de nada. Erigida en tiempos remotos, imprecisables de tan lejanos, por hombres que ignoran la muerte y que la pueblan sin entenderla. En las entrañas de una de las cuevas de los suburbios duerme un laberinto, al cual Joseph Cartaphilus llega por accidente. Lo describe así: «Había nueve puertas en aquel sótano; ocho daban a un laberinto que falazmente desembocaba en la misma cámara; la novena (a través de otro laberinto) daba a una segunda cámara circular, igual a la primera. Ignoro el número total de las cámaras; mi desventura y mi ansiedad las multiplicaron».¹⁰⁸

La ciudad en ruinas de *El hipogeo secreto* está aprisionada entre lejanas montañas ignotas y una mar en calma, «desde las estribaciones de una cordillera hasta el borde de los acantilados basálticos»,¹⁰⁹ más allá de los cuales no se tiene la certeza de que algo más exista. Es una ciudad, pero también una isla, incomunicada, silente e inexplorada. Sus muros han sido derribados «por el viento de los milenios».¹¹⁰ Ciudad muerta, devastada por decenas de miles de años en que el tiempo la ha fatigado con sus rigores. «Ciudad eterna y sin sentido».¹¹¹ En sus alrededores hay un laberinto. «Los laberintos derruidos que

107 «El inmortal» es publicado en 1947. Además Elizondo comenta en variadas ocasiones su gusto por toda la obra de Borges, por lo que es muy probable que las atingencias entre estos dos cuentos no sean casuales.

108 Jorge Luis Borges, «El inmortal», p. 536.

109 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 253.

110 *Ibid.*, p. 223.

111 *Ibid.*, p. 230.

conforman los alrededores de esta ciudad abandonada». ¹¹²

Ambas ciudades, de asombrosas semejanzas, son algo más que cuevas y laberintos; conforman una poética del lenguaje erosionado por el negligente y acompasado pulso del tiempo. En forma y en contenido, estas ciudades son las imágenes de las estructuras de sus respectivas obras y también del lenguaje que las constituye y les da concreción. Ni *El hipogeo secreto* ni «El inmortal» son textos lineales, ni en los sucesos, ni en las descripciones, es decir; ni en el tiempo ni en el espacio.

En «El inmortal» la cronología de los sucesos está entremezclada. La historia comienza al final de la anécdota, *in extrema res*, cuando, en 1929, Joseph Cartaphilus le ofrece a la reina de Lucinge los seis volúmenes en cuarto menor de la traducción que hizo Alexander Pope de *La Ilíada*, la versión predilecta de Borges. Al final del último tomo se encuentra un manuscrito que narra la historia del tribuno Marco Flaminio Rufo, quien recuerda haber trabajado en Tebas, en la época del emperador romano Diocleciano (284-305). El narrador, que busca y adquiere la inmortalidad tras beber del «agua oscura de un río», ha vivido tantos años que confunde su nombre y sus proezas con los de otros. Al principio dice llamarse Marco Flaminio Rufo, después se encuentra con un troglodita que resulta ser Homero; al final, confundido, él mismo se revela como el escritor de *La Ilíada* y *La Odisea*. Él es Homero, Marco Flaminio Rufo, Joseph Cartaphilus, todos los hombres. «Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres. «Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy. [...] Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve

112 *Ibid.*, p. 228.

seré todos: estaré muerto».¹¹³

Si las cronologías están desordenadas, los espacios también lo están. El narrador nombra de modos diversos un mismo lugar (al Nilo lo llama Río Egipto), y es incapaz de ubicar geográficamente la ciudad de los inmortales, como si ésta estuviera ubicada en un no-lugar. Las construcciones que la conforman carecen de estructura lógica. «Vi muros, arcos, frontispicios y foros: el fundamento era una meseta de piedra. Un centenar de nichos irregulares, análogos al mío, surcaban la montaña y el valle».¹¹⁴

Las anécdotas de *El hipogeo secreto* (si es que las hay) son narradas en completo desorden, con prolepsis y analepsis, saltos al frente y atrás en el tiempo. El libro es una ciudad en ruinas, tan devastada por el paso del tiempo que es imposible dilucidar cuál fue el antes y cuál el después, pues los escombros de sus construcciones se han ido acumulando en desordenadas oleadas de destrucción hasta confundirse unas con otras. La primera parte del texto comienza con la ciudad en ruinas, pero a los pocos renglones, sin cambio de párrafo ni aviso previo, se describe un ritual, se recuerda el pasado remoto de un insecto y uno más reciente de un grupo de trashumantes. Se dice que han pasado más de 50,000 años desde que su historia comenzó, pero nadie atina a ordenar los hechos que han ocurrido desde entonces.

Las descripciones, sucedáneas del espacio, de igual manera están fracturadas. El lector otea la urbe en ruinas por los fragmentos que los narradores develan en dosis calculadas para que no se pueda construir una imagen completa del entorno. Las descripciones son tan circunstanciales que carecen de eje focal. No se describe directamente el espacio en ningún momento, sino a partir de

113 Jorge Luis Borges, «El inmortal», pp. 541, 543.

114 *Ibid.*, p. 535.

acciones que realizan los personajes, como se aprecia en los siguientes fragmentos: «Una mujer dormida junto a los vestigios de un muro derribado por el viento de los milenios»;¹¹⁵ «Un inmenso pórtico soleado, el lívido monumento que los trashumantes erigieron en honor de la sombra»;¹¹⁶ «H te vio dormir en un zócalo sin estatua»;¹¹⁷ «Vagabas entre las columnatas fracturadas»;¹¹⁸ «Acudíamos a las grandes escalinatas fractas, invadidas de hierba, o a los santuarios derruidos, a verte soñar tus sueños».¹¹⁹

Todas las descripciones están dadas de manera oblicua, casi incidentalmente, como de paso, para darle un marco de referencia a los actos de los personajes. El espacio se crea a partir de la necesidad de que los personajes se muevan en él, a la manera de Aristóteles, para quien no hay espacio sin materia.

El lenguaje es, para Elizondo, una ciudad en ruinas que conforma sus palabras a través de la yuxtaposición de sus vocablos en un orden que no necesariamente debe seguir reglas fijas, pues éstas se encuentran fracturadas y se recomponen a medida que avanza la trama. Elementos gramaticales, léxicos y sintácticos de varias lenguas conviven en el mismo texto sin causarse mayor contradicción entre sí. Comunican a través de su visión de conjunto. Palabras latinas pululan entre las griegas, inglesas, francesas, españolas, italianas y alemanas, como ruinas del lenguaje, que se han revuelto a fuerza de fracturarse y derrumbarse sobre los basamentos de otras. De seguir con esa erosión sincrética de idiomas puede intuirse la postrera indiferenciación de todos en uno solo.

Para Borges, la inmortalidad conlleva la mezcla de tiempos, espacios y

115 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 223.

116 *Ibidem*.

117 *Ibid.*, p. 224.

118 *Ibid.*, p. 223.

119 *Ibid.*, p. 224.

culturas, por ello Joseph Cartaphilus «se manejaba con fluidez e ignorancia en varias lenguas; en muy pocos minutos pasó del francés al inglés y del inglés a una conjunción enigmática de español de Salónica y de portugués de Macao».¹²⁰ El grafismo que usan tanto Borges como Elizondo para representar su lenguaje es el garabato. En «El inmortal» es la línea de signos que el amnésico Homero traza sobre la arena. «Estaba tirado en la arena, donde trazaba torpemente y borraba una hilera de signos, que eran como las letras de los sueños, que uno está a punto de entender y se juntan».¹²¹ Para Elizondo, son «grafismos incomprensibles rayados en la bóveda»,¹²² que nadie atina a descifrar.

En este sentido, los dos textos recuerdan la ciudad-lenguaje de Wittgenstein, pues comienzan siendo un texto ya viejo, en ruinas, en el cual ocurren cambios lingüísticos, paulatinos y lentos, apreciables a través de un mundo que, como el río de Heráclito, nunca es el mismo.

La ciudad en ruinas y la de los inmortales son metáforas del lenguaje, pero también écfasis de obras plásticas. Existe una estrecha relación estilística y temática entre la ciudad de Elizondo, la de Borges, y los grabados de Giovanni Battista Piranesi, otro soñador de mundos irrealizables, con quien los dos escritores tienen muchos puntos de contacto dignos de mención.

Arquitecto de profesión, Piranesi sólo ejerce su oficio una vez en la vida, cuando restaura la iglesia de Santa María del Priorato. El resto de sus proyectos arquitectónicos desconocen la materialidad de la piedra y el mármol. Es reconocido por sus caprichos e invenciones, sus diseños de corte clásico y sobre todo por sus cárceles, a las cuales escritores posteriores como Thomas de Quincey, Samuel Taylor Coleridge, Marguerite Yourcenar y Mario Vargas Llosa

120 Jorge Luis Borges, «El inmortal», p. 533.

121 *Ibid.*, p. 538.

122 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 231.

le han dedicado reflexiones, notas, ensayos e incluso delirios.

Piranesi es un grabador de la melancolía. Sus dibujos son una tentativa por reconstruir la antigua Roma, pero no en su época de esplendor, sino ya devastada, ruinoso y sin vida. En sus aguafuertes se vislumbra una Roma destruida que nunca fue, «las vistas de esa Roma de los siglos grandiosos que él creyó documentar en sus grabados cuando en realidad la rehacía e inventaba».¹²³ No son *vedute*, sino *capricci*. A diferencia de los *vedute* de la época, que son paisajes calcados de la geografía veneciana, los caprichos son lienzos en los que el pintor da rienda suelta a su imaginación y combina edificios existentes con ficticios, a su antojo. El caprichoso Piranesi pinta por el placer de ver en papel sus ensoñaciones de tiempos pretéritos, recogidos en su libro *Prima parte di architettura e prospettive*.

Son estampas que representan vastísimos e irrealizables proyectos en los que Piranesi exhibe sus dotes como arquitecto y maneja con gran soltura muchos de los temas clásicos de la arquitectura romana: templos, pórticos, foros, puentes, mausoleos y, en general, todo tipo de estructura antigua, casi siempre ideada en un tamaño gigantesco, casi colosal. Aunque muestran una inspiración más o menos directa en las ruinas de la Antigua Roma, ninguna de ellas –como se ha indicado reiteradamente–, puede ser tomada como una reconstrucción o restauración de los antiguos vestigios conservados en la Ciudad Eterna. [...] Estas obras son más producto de la imaginación desbordante de un joven arquitecto –imaginación alimentada sin duda por su pasión por las antiguas construcciones romanas y por el sentimiento de pérdida de un pasado grandioso–, que por el estudio de las ruinas clásicas que abordará con el mayor rigor en las siguientes décadas.¹²⁴

123 Mario Vargas Llosa, «El visionario», Diario *El país*, 6 de mayo 2012, la cuarta página, en http://elpais.com/elpais/2012/05/04/opinion/1336130997_149447.html, consultado el 1 de julio de 2016.

124 Juan Manuel Lizárraga Echaide, «Cárceles, fantasías arquitectónicas y otras obras tempranas de Giambattista Piranesi», p. 5. En <https://biblioteca.ucm.es/foa/doc18677.pdf>, consultado el 1 de julio de 2016.

Posteriormente, Piranesi se deslinda aún más de los referentes reales, y emprende un viaje mental que lo lleva a concretar sus obras maestras: se trata de las *Carceri d'Invenzione*, catorce invenciones de cárceles torturantes, espacios oscuros, cerrados, evanescentes, vertiginosos y desquiciantes¹²⁵. En sus cárceles abundan los instrumentos de tortura física, los grilletes, las cadenas, los picos lacerantes, pero lo verdaderamente inquietante es su estructura demencial. Abundan las escaleras en espiral y los puentes levadizos que no llevan a ningún lado, las ventanas oscuras e inalcanzables, vedadas por gruesos barrotes.

125 Es tal el siniestrismo que provocan estas invenciones, que Georges Poulet asegura que Piranesi sólo pudo haberlas concebido bajo influencia de la droga. Véase Ricardo Gullón, *Op.cit.*, p. 66.

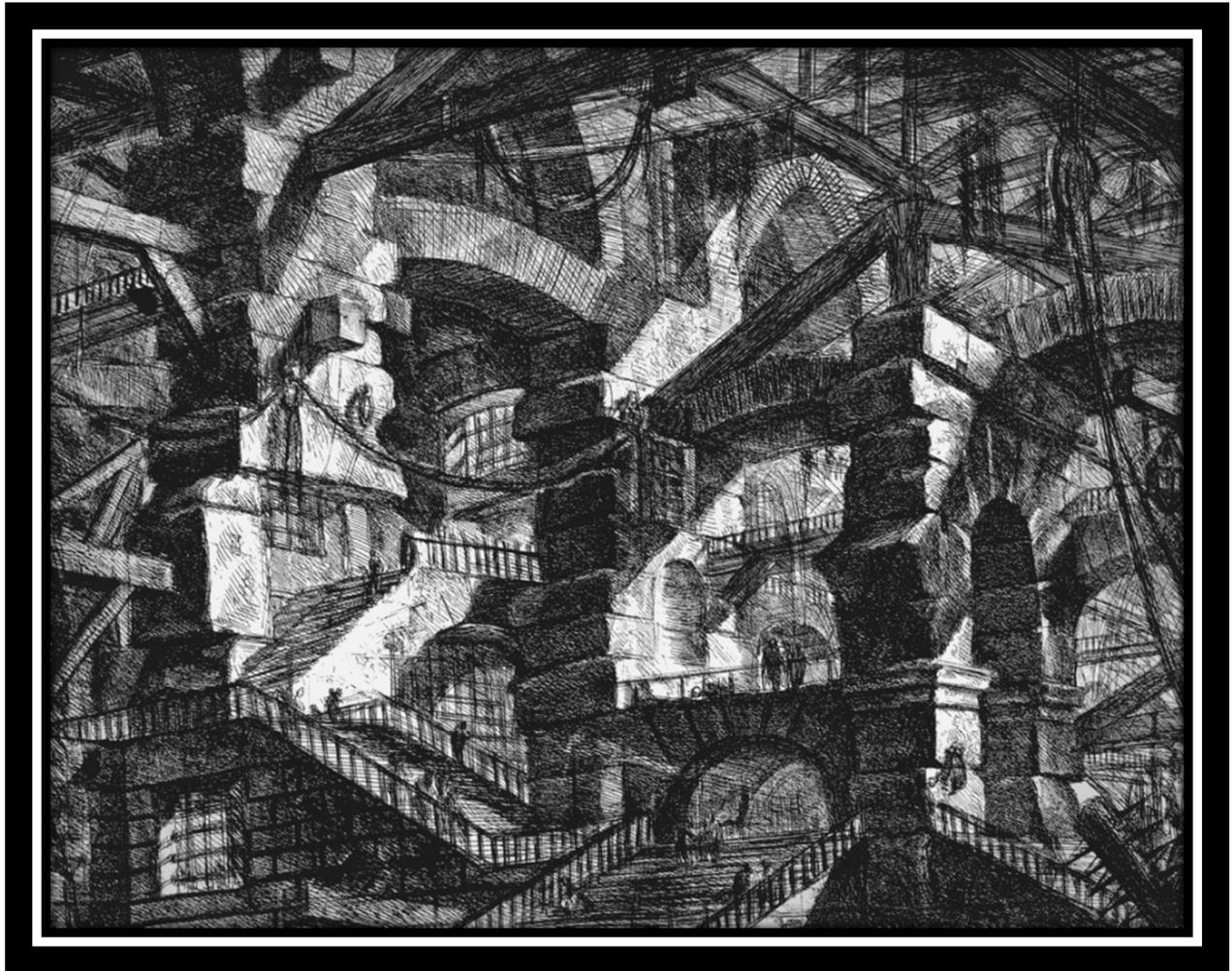


Figura III: Giambattista Piranesi, «Capriccio de escaleras, arcos y vigas». ¹²⁶

Las estructuras arquitectónicas, muchas veces desmesuradas, no se atienen a ninguna norma, canon u orden establecido y los espacios infinitos, en ocasiones incomprensibles, y las perspectivas, a veces engañosas, dan un carácter trágico y angustioso al espacio, transmitiendo una profunda sensación de malestar. Las puertas, ventanas y, en general, cualquier apertura están cerradas y protegidas por gruesos y asfixiantes barrotes. En los muros están fijadas cadenas, anillos y enormes ganchos pero, a pesar de la presencia de estos amenazantes instrumentos de tortura, ésta apenas se representa y queda reducida a sus accesorios. Diminutos prisioneros perdidos en la inmensidad vagan por los espacios en los que parece reinar un silencio sepulcral y una angustiosa sensación de soledad. La luz casi siempre viene de arriba y la perspectiva

126 Giambattista Piranesi, «Capriccio de escaleras, arcos y vigas», Fuente de la imagen: <http://www.criticalcommons.org/Members/bem0318/clips/the-imaginary-prisons-of-piranesi-1/thumbnailImage>, consultado el 2 de julio de 2016.

de las sombras forma ángulos de cuarenta y cinco grados que acentúan la impresión inquietante. Grandes humaredas ascienden hacia lo alto. En las cárceles emana una sensación de confusión y malestar y, más que en ninguna obra de Piranesi, se refleja aquí su temperamento a veces dramático, otras sombrío y hasta cierta tendencia melancólica, incluso depresiva.¹²⁷

La ciudad de los inmortales bien podría ubicarse dentro de estos grabados de Piranesi. Su estructura es rica en elementos arquitectónicos clásicos, pero a su vez, es desordenada y carente de sentido.

Fui divisando capiteles y astrágalos, frontones triangulares y bóvedas, confusas pompas del granito y del mármol. Así me fue deparado ascender de la ciega región de negros laberintos a la resplandeciente Ciudad. [...] En el palacio que imperfectamente exploré, la arquitectura carecía de fin. Abundaban el corredor sin salida, la alta ventana inalcanzable, la aparatosa puerta que daba a una celda o a un pozo, las increíbles escaleras inversas, con los peldaños y la balaustrada hacia abajo. Otras, adheridas aéreamente al costado de un muro monumental, morían sin llegar a ninguna parte, al cabo de dos o tres giros, en la tiniebla superior de las cúpulas.¹²⁸

En *El hipogeo secreto* se respira también el ambiente de los grabados de Piranesi. Son, de hecho, la inspiración directa para la ciudad en ruinas en la cual deambulan los personajes del texto. Paulina Lavista comenta que

ese libro no es otra cosa que una descripción de ambientes arquitectónicos, en ese momento él estaba muy interesado en la arquitectura, le fascinaban las perspectivas truculentas de Francesco Borromini, las cárceles imaginarias de Piranesi, es un mundo que tiene que ver con la pintura, en aquel momento era muy amigo de la pintora Sofia Bassi.¹²⁹

Existe una relación efrástica muy estrecha entre el libro y los grabados. La urbe en ruinas abunda en elementos que frecuentemente son asociados con las ruinas

127 Juan Manuel Lizárraga Echaide, *Op.cit.*

128 Jorge Luis Borges, «El inmortal», pp. 537, 538.

129 Daniel Barrón, «El escritor secreto, a 80 años de su nacimiento», https://www.fondodeculturaeconomica.com/Editorial/Prensa/Detalle.aspx?id_desplegado=54288, consultado el 8 de julio de 2016.

de la arquitectura latina: «un arco inmenso», «columnatas fracturadas», «santuarios derruidos», un «obelisco sobre el gnomon del ágora», «un zócalo sin estatua», los cuales se hallan en múltiples trabajos del veneciano, variados y multiformes, abismados hasta lo infinito. Así, se puede leer los pasajes del libro e imaginarse a los personajes vagando dentro de las pinturas de Piranesi, diminutos y ensombrecidos, precarios y perdidos entre escombros y ruinas antiguas.

Al igual que en el universo de Borges y de Piranesi, la ciudad de Elizondo es «una ciudad eterna y sin sentido»,¹³⁰ y tanto Borges como Elizondo se preguntan por los creadores de esa ciudad. El cuestionamiento de Elizondo es el siguiente:

¿Quién osó trazar las perspectivas etéreas e incommovibles que la traman y que la urden como un crimen radiante y perfecto, cometido de pronto; con la forma de vuelo de torres imprevistas, de columnatas rítmicas dispuestas de acuerdo con módulos que simultáneamente desafían y halagan las posibilidades de la razón?¹³¹

El de Borges se lo atribuye a los dioses:

Antes que ningún otro rasgo de ese monumento increíble, me suspendió lo antiquísimo de su fábrica. Sentí que era anterior a los hombres, anterior a la tierra. [...] Este palacio es fábrica de los dioses, pensé primeramente. Exploré los inhabitados recintos y corregí: ‘Los dioses que lo edificaron han muerto’. Noté sus peculiaridades y dije: ‘Los dioses que lo edificaron estaban locos’.¹³²

En el texto de Elizondo resuena como un eco esta misma idea borgesiana, proferida con palabras apenas distintas, referida, no ya a la ciudad, sino a los personajes del texto: «Somos la creación demencial de un dios que nada

130 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 230.

131 *Ibid.*, p. 234.

132 Jorge Luis Borges, «El inmortal», p. 537.

entiende de nosotros».¹³³

La ciudad en ruinas se llama Polt.¹³⁴ Es habitada por unos pocos personajes, perdidos entre sus escombros, que moran y se demoran entre sus ruinas sin conocer sus propósitos ni sus destinos. Entre sus templos derruidos y sus escalinatas invadidas de hierba duerme una mujer a quien llaman la Perra. Se menciona que antes vagaba «entre las columnatas fracturadas»; alguna vez le tomaron una fotografía con un fondo ruinoso. Ahora está desnuda y siempre soñando. Los demás personajes la espían mientras duerme. «Luego los mendigos y parias que habitaban esa ciudad en ruinas nos dijeron que dormías reclinada en los umbrales».¹³⁵ Todos los demás personajes están desdibujados. No se menciona ningún rasgo físico de ellos. Son meras sombras bocetadas en escala de grises, como los homúnculos de Piranesi. Polt igualmente carece de cromatismos. En todo el texto no se menciona ningún color para caracterizar geografías o personajes, rasgo que comparten Borges, Elizondo y Piranesi. Los personajes de «El inmortal» nunca son descritos con marcas singulares, o bien, su rasgo distintivo es la indiferenciación. Los inmortales, al poder tratarse de cualquier hombre, son descritos indistintos y acromáticamente: «Era, nos dice, un hombre consumido y terroso, de ojos grises y barba gris, de rasgos singularmente vagos».¹³⁶ Tanto Borges, como Elizondo y Piranesi pintan sus

133 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 282. Al respecto, éste no es el único fragmento similar entre ambos textos. *El hipogeo secreto* abreva de la obra de Borges, y en varias ocasiones las ideas, e incluso las construcciones sintácticas, confluyen. El siguiente es uno de los ejemplos más notorios. Borges escribe: «Un hombre de la tribu me siguió como un perro podría seguirme»; Elizondo lo adapta así a su obra: «La había seguido hasta allí como el perro sigue a la perra en brama».

134 ¿Quizás anagrama de «plot», «trama», «complot», palabra derrumbada para dar a entender que el lenguaje está fracturado, que la trama está dada en forma de ruinas?

135 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 223.

136 Jorge Luis Borges, «El inmortal», p. 533.

geografías en escala de grises porque tienden a la abstracción, y eliminan de sus descripciones toda línea que consideran accidental, como el color y los trazos particularizantes de sus personajes; prefieren centrarse en la trama, la estructura, la idea desnuda. La ausencia de luz permite centrarse en el concepto que yace detrás del lienzo. La luz, de tan clarificante, deslumbra. Para Elizondo, «De tan reales las cosas se vuelven imprecisas y erráticas. La luz suprime la posibilidad de especular acerca de la naturaleza secreta de las cosas».¹³⁷ Las descripciones acromáticas son radiografías que permiten conocer el interior de los objetos, de los personajes, de la historia y los vericuetos filosóficos que en ellas se respiran.

El acromatismo de las tres ciudades sólo es equiparable con el mutismo que en ellas se percibe. Los habitantes de la ciudad de los inmortales han olvidado el lenguaje a fuerza de obstinarse en la práctica continuada del silencio durante centurias. Casi nunca nadie habla; esporádicamente balbucean sin atinar a combinar los sonidos correctos para formar palabras. Nadie trabaja, ni siquiera sienten motivación alguna para moverse,

no hay placer más complejo que el pensamiento y a él nos entregábamos. A veces, un estímulo extraordinario nos restituía al mundo físico. Por ejemplo, aquella mañana, el viejo goce elemental de la lluvia. Esos lapsos eran rarísimos; todos los Inmortales eran capaces de perfecta quietud; recuerdo alguno a quien jamás he visto de pie: un pájaro anidaba en su pecho.¹³⁸

El silencio en la ciudad en ruinas es también de carácter intelectual. «Era como un compendio de las aspiraciones de los hombres».¹³⁹ Más pensamiento que entidad corpórea, Polt prescinde de los sonidos que componen una ciudad. No se mencionan ni vehículos, ni fábricas, ni mayor perturbación que el revolotear

137 Salvador Elizondo, «Anoche», *Camera lucida*, en *Obras: tomo tres*, p. 20

138 Jorge Luis Borges, «El inmortal», p. 541.

139 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 235.

de las aves y el pulso acompasado de las olas a lo lejos. El viento que bruñe las rocas en su cansino vuelo atraviesa la ciudad sin transportar ruido alguno en su camino. Los personajes, más que hablar, piensan. Los diálogos son escasos, y proferidos en el tono de la conjetura, en murmullos, como si temieran que los descubrieran pensando una idea prohibida. Elizondo considera que en las prisiones de Piranesi, el sonido cumple una función especial, minúsculo y torturante, ruidos lejanos de cadenas y artefactos que torturan más por su ruido continuado y su presencia perentoria que por su puesta en funcionamiento. «La actitud de Piranesi –particularmente en las *Prigioni*– da testimonio de infiernos estrictamente sonoros en el sentido de que es capaz de concretar una imagen en la que los espacios están concebidos única y exclusivamente en función de una resonancia dolorosa».¹⁴⁰

El espacio en *El hipogeo secreto* parece ser descrito circunstancialmente, como un aparente apoyo para el desenvolvimiento de la trama; paradójicamente, su descripción es una de las principales preocupaciones de Elizondo. La mayoría de los actantes son únicamente mencionados, nunca descritos. La Perra es el único personaje en el cual la pluma de Elizondo se detiene para delimitarla y diferenciarla de los demás. Sin embargo, su descripción está dada frecuentemente en términos arquitectónicos. Al principio, el personaje llamado H la ve «dormir en un zócalo sin estatua»,¹⁴¹ como si ella fuera el monumento que se irguiera sobre dicho zócalo. Más adelante, el narrador continúa con la transformación, y le dice a la mujer: «Tú eras como una estatua yacente columbrada desde un horizonte».¹⁴² En otro momento de la historia, la Perra se

140 Salvador Elizondo, «Teoría del infierno», *Teoría del infierno y otros ensayos*, en *Obras: tomo tres*, p. 222.

141 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 224.

142 *Ibid.*, p. 225.

encuentra desnuda, acostada, y el narrador menciona al respecto: «Viéndote dormir, de par en par abierta, abierta como una puerta abierta de par en par»¹⁴³, como si su sexo fuera la entrada a una casa, o a un templo, metáfora muy socorrida en el texto. Así, la Perra se convierte en un elemento arquitectónico más de la ciudad. Los demás personajes están en planos secundarios de la composición de la pintura elizondiana, como elementos que le dan un fondo decorativo a la geografía del lugar, meras sombras de imprecisos rasgos. La ciudad en ruinas en la cual se encuentran los personajes los absorbe y los mimetiza con ella.

No sólo los personajes son convertidos en columnas y estatuas de la misma ciudad, también los pensamientos y acciones dejan de ser etéreos, y, al darse dentro de ella, adquieren sus rasgos. Refiriéndose a la necesidad de olvidar algo, un narrador comenta: «Éste es el momento en el que se produce la primera grieta; disociación de mármoles en los peristilos de la memoria».¹⁴⁴ La memoria es un templo, y los recuerdos que de ella emanan son los peristilos que le dan soporte a la estructura. En otro momento, Elizondo ocupa los mismos elementos de los templos para referirse a las fórmulas sagradas de una ceremonia: «Las fórmulas se agrietan como los fustes de las columnas de los peristilos desiertos».¹⁴⁵

Los personajes del texto se transmutan en geografía citadina, mientras que, por otro lado, la ciudad adquiere rasgos de seres vivos. «El viento arrebatava las hojas doradas en los ángulos friolentos de las ruinas».¹⁴⁶ En esta prosopopeya, el narrador le confiere una motivación humana a los ángulos de

143 *Ibidem*.

144 *Ibid.*, p. 221.

145 *Ibid.*, p. 222.

146 *Ibid.*, p. 224.

las ruinas donde se acumulan las hojas muertas de los árboles. Están cubiertas de hojas porque tienen frío por el viento, el mismo que amontona las hojas. Polt, al haber sido construida por medio de todas las aspiraciones de los seres humanos, adquiere sus emociones y sensaciones, pero también se insinúa que puede tratarse de una creación natural, debido a que está en contacto con las fuerzas naturales que la circundan. Primero, un narrador insinúa que «las ciudades deberían crecer con el ritmo con que crecen las montañas. [...] la edificación no es sino la organización emocional de la materia».¹⁴⁷ Ese crecimiento sería como el de las montañas y los desiertos de su alrededor, lento y pertinaz. En otro momento se insinúa que la ciudad podría ser la materialización del desgaste que ha ocasionado el oleaje sobre las costas. «Vista desde el mar, los vastos edificios que la componen semejan una red hecha de líneas rectas en las que las horizontales son como la continuación de la intermitencia de las olas».¹⁴⁸ Si la ciudad es producto del vaivén del agua marina, sus ruinas también se deben al desgaste que ha causado el oleaje sobre sus construcciones. Polt es una ciudad construida por un doble contagio: de los humanos que la habitan y de la geografía que la circunda.

En *El hipogeo secreto* hay una doble relación entre personajes y espacio: por un lado los personajes se construyen a partir del espacio en el que se encuentran, mientras que el espacio se contagia de sus habitantes. El texto construye sus descripciones por medio de un sistema de ósmosis, en el cual todo elemento que entre en contacto con otro le transfiere parte de sus características, y a su vez absorbe propiedades del otro objeto. A la manera aristotélica, espacio y materia no pueden ser el uno sin el otro, porque están imbricados y coexisten

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 237.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 233.

simbióticamente como organismos vivos que al entrar en contacto se mezclan irremisiblemente.

Para la construcción de la ciudad en ruinas, el arquitecto Elizondo importa piedras y materiales de terrenos cercanos como lo son la ciudad de los inmortales de Borges, pero también de lugares más distantes, como los grabados de Piranesi, para darle a sus edificaciones una textura mixta, un volumen plural. La argamasa que hace posible la unión de estas materias primas es el lenguaje, que facilita la convivencia de múltiples visiones de mundo, fusionadas por la mente aglutinadora del cosmopolita Elizondo.

LA CASA BURGUESA AFRANCESADA, EL *NOUVEAU ROMAN* Y LOS CUADROS DE CHARDIN.

La pintura nos admira por su parecido con cosas que no nos admiran en la realidad.

Blaise Pascal

La ciudad en ruinas es de factura antiquísima, construida y desconstruida por los rigores del tiempo. Sus muros han sido derribados por el empecinamiento milenario del viento. No hay lugar confortable donde habitar. Sus templos y calzadas son lugares por los que sólo un viajero perdido podría pasar. Es una tierra de mendigos y parias. Este espacio de angustias, melancolías e incertidumbres tiene su contrapeso en otro lugar que se menciona en el texto: la casa burguesa afrancesada en la cual una mujer lee un libro. Se trata de un lugar apacible, cómodo, con aires palaciegos, en el cual no parece ocurrir nunca nada inquietante. En ese salón se encuentra la mujer, de espaldas a la ventana, durante la lectura de un libro de tafiletes rojos, aprovechando la luz proveniente de un sol que está siempre en un eterno atardecer. La mujer está reclinada en una

especie de diván, en actitud apacible. Es, dentro de *El hipogeo secreto*, un bastión de seguridad dentro del caos circundante en el que se encuentran los demás espacios del libro. El estilo con el cual son descritas las escenas de este espacio son fiduciarias del *nouveau roman*.

Alain Robbe Grillet es considerado unánimemente por la crítica como el fundador de la nueva novela, a pesar de que él mismo niega haber cimentando las bases para una corriente artística: «Si empleo con mucho gusto, el término de nueva novela, no es para designar una escuela, ni incluso un grupo definido y constituido de escritores que trabajarían en el mismo sentido; sólo es una denominación cómoda que engloba a todos aquellos que buscan nuevas formas novelescas, capaces de expresar (o de crear) nuevas relaciones entre el hombre y el mundo».¹⁴⁹ Esa nueva novela a la cual alude es una reacción al modelo decimonónico de narrar, en el cual hay planteamientos, nudos y desenlaces claros; en cambio, estos escritores franceses abogan por la descripción, tanto de estados psicológicos, como de objetos y espacios. Más Flaubert, Stendhal, Kafka y Sartre, en detrimento de Balzac. Para Robbe Grillet, «la repetición sistemática de las formas del pasado es no solamente absurda y vana, sino que incluso puede volverse nociva»,¹⁵⁰ pues impide la evolución de las formas artísticas. El tipo de novelística que impulsa es aquella en la cual la anécdota se reduce a su mínima expresión. No le interesa contar una historia en el sentido tradicional del término. Para los adeptos de esta corriente, escribir es describir, fijar el trazo de la pluma como el eje de sus composiciones. Es el gusto por la palabra y por la manera en la cual se encadena con las demás dentro de un texto.

149 Alain Robbe Grillet, *Hacia una nueva novela*, p. 39, en <http://es.scribd.com/doc/101548022/Robbe-Grillet-Por-Una-Nueva-Novela-1a-parte#scribd>, consultado el 1 de julio de 2016.

150 *Ibidem*.

Es grafocentrista, como el modernismo, pero difiere de éste en cuanto a su enfoque. El modernismo desbasta la roca verbal para mostrar una obra brillante, esplendente. Es, en pocas palabras, el petimetre de la literatura; mientras que el *nouveau roman* es el *flâneur* de las letras, es el gusto por el divagar de la palabra, es el poner a caminar el lenguaje y ver hasta dónde puede llegar por sí mismo. Las novelas de Robbe Grillet, Nathalie Sarraute y Pierre Simon son de historias mínimas, casi inexistentes. La anécdota está reducida a su mínima expresión; la lengua, en cambio, despliega su poderío expresivo a lo largo de cientos de páginas para contar y recontar la misma anécdota con pequeños, y casi imperceptibles, cambios de enfoque. Sus autores, además, son muy autocríticos acerca de lo que están escribiendo. Si el lenguaje se pliega sobre sí mismo, el autor hace lo propio y se cuestiona dentro de su texto acerca de las decisiones que lo llevan a escribir de tal o cual modo una frase.

La celosía de Robbe Grillet comienza así:

Ahora la sombra del pilar –el pilar que sostiene el ángulo suroeste del tejado– divide en dos partes iguales el ángulo correspondiente de la terraza. Esta terraza es una larga galería cubierta, que rodea la casa en tres de sus fachadas. Puesto que su longitud es la misma en la porción mediana y en los brazos laterales, el tiro de la sombra proyectada por el pilar llega exactamente a la esquina de la casa, pero se detiene ahí, pues sólo las daldas de la terraza son alcanzadas por el sol, que se encuentra todavía muy alto en el cielo. [...] Ahora, A... ha entrado en la recámara, por la puerta interior que da al corredor central. Ella no mira hacia la ventana grande abierta, por donde – desde la puerta– percibiría esta esquina de la terraza.¹⁵¹

El comienzo de la novela es significativo porque resume perfectamente el tono de toda la obra. Las descripciones, en exceso detalladas, carecen de foco de atención, y por tanto, de perspectiva. Cada tanto el narrador recuenta la misma anécdota desde distintos ángulos, como si no hubiera un único enfoque válido.

151 Alain Robbe Grillet, *La jalousie*, p. 9. El original está en francés. La traducción es mía.

Al recontar lo mismo desde un punto de referencia cambiante desjerarquiza tanto narraciones como descripciones, lo cual ha sido visto por la crítica como una exaltación del aburrimiento como una de las bellas artes. «Los defensores de esta literatura alegarán que se trata de mostrar el vacío de la vida cotidiana, pero este tema no es nuevo: *Obomov*, de Iván Goncharov, las obras de Anton Chejov y hasta una novela de Alberto Moravia que se llamaba precisamente *El aburrimiento*, hablaban sobre el aburrimiento, sin la necesidad, por eso, de ser aburridas». ¹⁵²

En la casa afrancesada de *El hipogeo secreto* se percibe un tono descriptivo semejante:

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 la imagen la mujer aparece en el instante de iniciar un gesto. La inclinación de su cabeza con relación a la extensión de la superficie de las páginas, supuestos todos los posibles ejes naturales de la dirección de su mirada de acuerdo a la inclinación de los ejes de la cadera, de la columna vertebral, del fuste cervical y de la vertical del cráneo con relación a la vertical ideal desarrollo horizontal de las partes de su cuerpo en torno a esos ejes, hacen suponer que la mujer había llegado en su lectura al final de una página. ¹⁵³

En ambos casos se describe el juego de luz y sombras que se genera debido a la inclinación del eje terrestre con respecto del ángulo de incidencia de los rayos solares, y el tono geometrístico que se utiliza para referirse a ello le da un aire de precisión e impersonalidad a lo descrito, como si fuera relatado por un ojo imparcial, completamente frío y calculador, una cámara fija. La diferencia

152 Juan José Sebreli, «El fin de la vanguardia», en *Las aventuras de la vanguardia. El arte moderno contra la modernidad*, en <http://es.scribd.com/doc/39213876/Sebreli-El-Fin-de-La-Vanguardia#scribd> , consultado el 2 de julio de 2016.

153 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 239.

fundamental entre ambas descripciones estriba en que, mientras que Robbe Grillet describe geométricamente la casa y los ángulos de incidencia de la luz sobre ésta, Elizondo utiliza ese mismo tono para describir a un ser humano, lo cual le da a *La celosía* un tono arquitectónico, mientras que a *El hipogeo secreto* uno más bien quirúrgico, que recuerda en su factura al ojo médico con el cual describe Charles a su amada Emma en *Madame Bovary*.

Llevaba un cuello blanco, caído hacia los hombros; sus cabellos, cuyas dos cocas negras parecían hechas cada una de un solo pedazo, por ser tan lisas, estaban separados en mitad de la cabeza por una raya fina, que se hundía ligeramente siguiendo la curva del cráneo; y, dejando asomar apenas el lóbulo de la oreja, iban a confundirse por detrás de un moño abundante, con un movimiento ondulado hacia las sienes, que nuestro médico de aldea notaba entonces por primera vez en su vida.¹⁵⁴

La mirada fría elizondiana cosifica a sus personajes y los transforma en meros objetos descriptivos. Elizondo es un lector atento del *nouveau roman*, y ha sido considerado por la crítica como un continuador de dicha corriente; sin embargo, mientras que Robbe Grillet y sus seguidores se centran en anécdotas predominantemente banales, Elizondo utiliza las técnicas de la nueva novela para escribir acerca de temas escatológicos y terribles, con un alto grado de intertextualidad, filosofía y ensayo, entremezclado todo con la recursividad anecdótica de los novelistas franceses de la mirada fría. *Farabeuf* y *El hipogeo secreto* son sus dos textos que siguen dicha tradición y a la vez la rompen. Elizondo adopta al siempre bien peinado niño del *nouveau roman* y lo transforma en un *enfant terrible*.

La casa afrancesada tiene también un referente pictórico explícito: la pintura de Jean Siméon Chardin, «un Chardin que está colgado en el saloncito de

154 Gustav Flaubert, *Madame Bovary*, pp.18-19.

arriba»¹⁵⁵ frente a la mujer que lee el libro, como una posibilidad de distracción de su lectura.

Chardin es un maestro francés del siglo XVIII, diestro en la ejecución de naturalezas muertas, el nivel más bajo en la jerarquía de géneros de su época. A pesar de ello, llama la atención de la corte de Luis XV, quien le otorga vivienda y pensión dentro del palacio de Versalles para el resto de su vida. Bajo su protección, pinta retratos y escenas cotidianas que son olvidados por sus coetáneos, pero que llaman la atención de la sociedad burguesa del siglo subsecuente, que valora la humildad y el ahorro, patentes en su obra. Así, se convierte en un pintor de moda dentro de los círculos burgueses, que compran reproducciones de sus cuadros al por mayor. Los cuadros de Chardin representan, en este sentido, la banalidad y la falta de apreciación estética de un grupo aristócrata que valora aquello que le dicen que es valioso. El pincel de Chardin nunca esboza escenas históricas, jamás critica el tiempo en que vive; es, más bien, un pincel obediente a los preceptos de la clase dominante de la época. En apariencia sumiso y conservador, sus trazos nunca son arriesgados, no traspasan el umbral de la cotidianidad. Aunado a esto, a Chardin le cuesta mucho imaginar, necesita el modelo presente, frente a sus ojos, para poder retratarlo con todos sus detalles. Esta doble obediencia (al realismo y a la realeza) lo hace pasar fácilmente por pintor burgués, despreocupado de los cambios sociales que acontecen justo en ese momento a su alrededor. Mientras los ilustrados de la época escriben la Enciclopedia, y tras las puertas de Versalles bulle el germen de la revolución, Chardin se dilata en cuadros de frutas y animales, escenas cotidianas y autorretratos.

155 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 239.

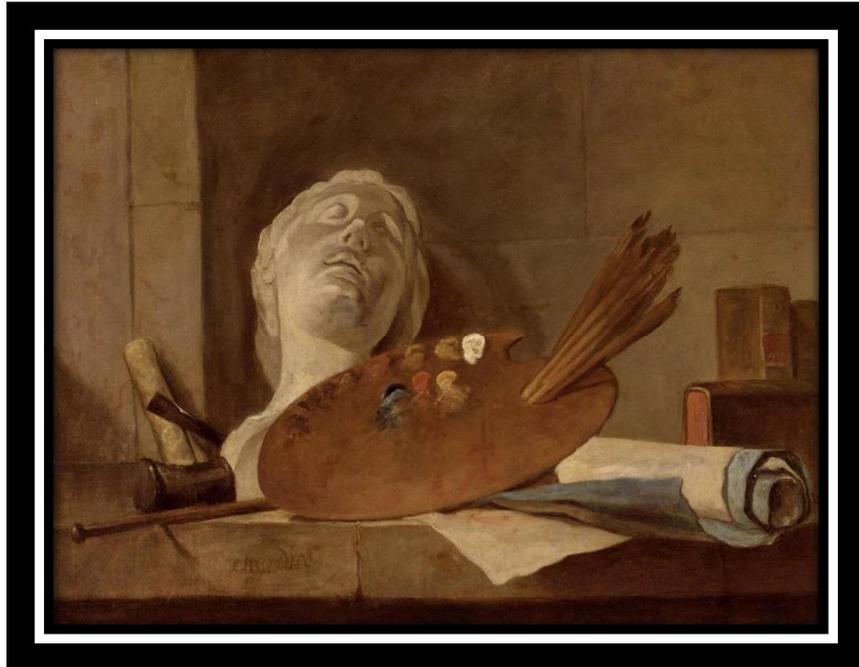


Figura IV y V: Jean Siméon Chardin, «Naturaleza muerta con botella de aceitunas» y «Los atributos de la pintura y la escultura».¹⁵⁶

156 «Los atributos de la pintura y la escultura» tomada del sitio web:
<http://es.wahooart.com/@/7Z4Q7R-Jean-Baptiste-Simeon-Chardin-Los-Atributos-de->

Uno de los rasgos en los cuales confluyen el bolígrafo de Elizondo y el pincel de Chardin es en la proclividad de ambos a laudarse su propio medio artístico de expresión. Mientras que Elizondo crea textos en los cuales el tema es el acto de escribir y que se refieren dentro de sí mismos a la literatura en abstracto, algunos lienzos de Chardin enaltecen la pintura como una de las bellas artes, como ocurre en «Los atributos de la pintura y la escultura», «Los atributos de las artes», «Naturaleza muerta con atributos del arte» y «El mono pintor», en los cuales la pintura hace alusión a sí misma y al acto de pintar.

En *El hipogeo secreto*, el cuadro de Chardin funciona como un elemento para banalizar el espacio en el cual se encuentra la mujer leyendo una novela, «una de esas novelas que se leen, no sin malicia en ciertas casas burguesas cuyos habitantes no carecen de cierto refinamiento atávico, esas casas en las que a todas horas parece el atardecer y hay bellos fruteros».¹⁵⁷ Elizondo construye con un mínimo de palabras una descripción eficaz del espacio en el cual se encuentra la mujer. Se trata de una casa burguesa, donde no existe preocupación inmediata alguna. Todo es paz y tranquilidad en su interior. Incluso la naturaleza y sus manifestaciones están bajo control. El clima es templado porque los rayos del sol caen siempre oblicuos y suaves, atenuados por el perenne advenimiento del ocaso. La escena está construida con la misma templanza que los cuadros de Chardin. Los «bellos fruteros» parecen aludir a las naturalezas muertas y bodegones del pintor parisino. En cuanto al espacio, existen varios cuadros de Chardin que representan escenas muy similares a la descrita por Elizondo. En

Pintura-y-Escultura y «Naturaleza muerta con botella de aceitunas» tomada del sitio: <http://www.londonfoodfilmfiesta.co.uk/IMAGES/Chardin-still-life-jar-olives-large.jpg>, consultado el 15 de julio de 2016.

¹⁵⁷ Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 239.

«Placeres domésticos», «La buena educación» y «El canario» hay mujeres de posición social acomodada, reclinadas sobre un sofá o un diván, realizando distintas actividades, pero siempre con una ventana de donde les llega la luz a su derecha.



Figuras VI y VII: Jean Siméon Chardin, «Placeres domésticos» y «El canario».¹⁵⁸

El ambiente de la casa burguesa afrancesada es una traducción verbal de los cuadros de Chardin, tranquilos, apacibles y sosegados. La luz del sol que entra por los ventanales que se intuyen al costado apenas toca a las mujeres, vestidas con luengos vestidos, mangas largas, cubiertas hasta las orejas, siempre con la mirada perdida en un punto indefinido entre el ojo del espectador y la ventana, en actitud descansada. Empero, Elizondo, a quien le gusta intuir rasgos tenebrosos dentro de cuadros inocuos, describe debajo de esa apariencia de sosiego y civilidad extrema un elemento discordante. Se trata del «refinamiento

158 Ambas imágenes fueron tomadas del sitio web:
<https://misiglo.wordpress.com/tag/vigee-lebrun/>, consultado el 18 de julio de 2016.

atávico» de personas de la alta sociedad, que contienen sus emociones ante escenas cruentas, pero que en su interior se deleitan con ellas, como ocurría con los plebeyos de tiempos romanos que se solazaban en el sufrimiento y muerte de los gladiadores y ejecutados. En el caso de la mujer de la obra, se trata del placer que le da la lectura del libro que tiene en sus manos, un libro de tafiletos rojos que se llama *El hipogeo secreto*, en el cual se plantea la posibilidad de que todos los personajes corran el riesgo de morir en el momento en el que ella levante la mirada de las hojas. Esta inminencia de la muerte de los personajes le provoca cierto placer, pero no lo demuestra. Continúa inmovible, deleitándose con el poder letal que recae sobre su mente y su atención.

Es ésta la segunda razón de peso por la cual Elizondo escoge a Chardin para ornar el muro que la mujer tiene frente a sí: la proclividad de ambos a describir momentos irrecuperables, instantes únicos, en los cuales algo está a punto de dejar de ser lo que es, escenas que resaltan lo efímero y transitorio de la existencia.

Marcel Proust ya había advertido que la obra de Chardin no era tan banal e intrascendente como muchos pensaban. Para él, «La lección de Chardin [es], que incluso las cosas insignificantes [*plates*] pueden ser bellas».¹⁵⁹ Proust conocía perfectamente que lo minúsculo podía tener un gran peso en la existencia de los individuos, como demostró en su libro *En busca del tiempo perdido*, en el que sus personajes evocan su pasado a partir de sensaciones tan nimias como el olor que desprende una flor durante una caminata por el jardín. Asimismo, dentro de las sosegadas escenas de Chardin se oculta una poética más profunda de la pintura: la de inmortalizar, como los fotógrafos, un instante

159 Marcel Proust, «Conversation avec mamam», en *Contre Saint-Beuve*, p.141, en <http://promethee.philo.ulg.ac.be/engdep1/download/proust/french/pdf/Contre%20Sainte-Beuve.pdf>, consultado el 2 de agosto de 2016. El original está en francés.

irrepetible de la existencia.

Los objetos de Chardin son únicos, y aparecen retratados en un momento único: habrá otras, pero la pompa de jabón a punto de estallar no se repetirá jamás. [...] A partir de Chardin, la pintura deja de representarse como obra acabada para estar siempre sucediendo ante nuestros ojos. Es el primero en practicar su arte como testimonio de su proceso, acta y crónica de su propia realización. [...] Mariette, un crítico contemporáneo de Chardin, le afeaba que sólo pintase del natural, que no preparase el cuadro con dibujos previos: “No puede perder de vista al objeto.” Tenía razón, desde luego: Chardin no puede desviar la mirada ni un solo segundo de su objeto, porque sabe que si lo hace nunca volverá a verlo. Chardin no pinta una peonza girando: pinta uno de los innumerables milisegundos de inmovilidad sucesiva en los que se descompone el movimiento de esa peonza. Parecen idénticos y son, sin embargo, infinitamente distintos.¹⁶⁰



Figuras VIII y XIX: Jean Siméon Chardin, «La burbuja de jabón» (izquierda), «Niño con la peonza» (derecha).¹⁶¹

160 Javier Montes, «Los espectros de Chardin», en

<http://www.lettraslibres.com/revista/letrillas/los-espectros-de-chardin>

161 Las imágenes provienen de la siguiente dirección electrónica: «La burbuja de jabón»:

<http://spain.intofineart.com/upload1/file-admin/images/new3/jean-Baptiste-Simeon%20Chardin-958379.jpg> y “El niño con la peonza”:

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e4/Jean-Baptiste_Sim%C3%A9on_Chardin_006.jpg,

consultados el 1 de julio de 2016.

Elizondo, atento discípulo del arte francés, también describe acciones nimias, casi imperceptibles, pero que ocultan, en su invisibilidad, un terrible secreto, un enigma por revelar, o incluso el momento culminante de una vida. Así, su atención se centra en la descripción de la estampa, del instante irrecuperable que huye y en cuya duración (nula) se encuentra condensado el misterio de la vida. En la escena de la casa afrancesada este instante es aquel en que la mujer ha llegado al final de la página, y ninguno de los personajes del texto sabe si ésa es la última del libro o si la historia continúa más adelante; no saben tampoco si la mujer dejará de leer justo después de ese momento o si proseguirá con la lectura. Decenas de posibilidades se agolpan en ese instante en el cual la vida de los personajes pende de la mirada de una mujer que despreocupadamente los lee, reclinada sobre un diván, y que en cualquier momento puede decidir dejar de leerlos y nunca más volverles a dar vida por medio de su lectura, lo cual conllevaría su muerte definitiva. Así, su vida es como la pompa de jabón de Chardin, que en todo momento está a punto de reventar y dejar de ser.

EL ESTUDIO DE SALVADOR ELIZONDO

*Es preciso vivir la vida, en la medida en que seamos capaces de hacerlo,
De la misma manera que escribimos una novela.*

Salvador Elizondo.

La figura del artista nunca está desligada de su obra. La oscuridad o el genio de una creación tienden a encontrarse también en la personalidad de quien realiza tal obra. Un libro como *Así habló Zaratustra* sólo puede entenderse como parte del delirio y la locura (o extrema lucidez) en que se hallaba Nietzsche cuando lo escribió; también de la megalomanía que lo instó a decir que esa era la máxima obra escrita por la humanidad. Jean Christophe Marchand conjetura que *La crítica de la razón pura* debe su estilo abstruso a un tumor en el lóbulo prefrontal de Kant, que obnubiló su prosa, antes clara, y a partir de ese momento tan difícil de leer que incluso «los estudiantes alemanes preferían leer la traducción al inglés de Norman Kemp Smith; *La crítica de la razón* pierde algo en el original».¹⁶² La sordera de Beethoven y la ceguera de Milton fueron necesarias para que pudieran descubrir, a pesar de sus sentidos ausentes, sus postreras sinfonías y sus paraísos perdidos. Para crear, el artista proyecta una sombra de sí sobre la superficie de su obra. Por ello, muchos estudiosos de la literatura rastrean pistas que expliquen la obra a partir de la biografía y el psicoanálisis del autor. No es difícil establecer relaciones de orden psicológico entre *Los 120 días de Sodoma y Gomorra* y la vida perversa del ignominioso marqués de Sade.

¹⁶² Roy Sorensen, *Op.cit.*, p. 227.

Sin embargo, el arte también contagia a su creador. El artista crea al arte, el arte re-crea al artista, en una simbiosis que hace imposible discernir qué de la obra proviene de la personalidad del autor, y qué tanto la obra ha condicionado la forma de ser de su artífice. Sólo se puede conjeturar si la escritura «viril» de Ernest Hemingway se debe a su fuerte personalidad, o si éste se muestra más duro en público para ser congruente con su escritura. El caso más famoso tal vez sea la ceguera de Borges, más literaria que real,¹⁶³ homenaje al legendario Homero y a su antecesor como director de la Biblioteca Nacional, Paul Groussac. Borges escribe desde su literaria ceguera, para hacer notar la contradicción de su estado con el don de su escritura y su consabida afición a la lectura.

Nadie rebaje a lágrima o reproche
esta declaración de la maestría
de Dios que con magnífica ironía
me dio a la vez los libros y la noche.¹⁶⁴

163 En realidad Borges no era completamente ciego. Guillermo Cabrera Infante refiere la siguiente anécdota al respecto: «Yendo hacia la plaza Berkeley en Londres se me ocurrió que Borges no era un ciego verdadero, que su ceguera era para emular a Milton y Homero. Decidí poner a prueba la visión del argentino. Las calles que rodean a Berkeley y Square tienen mucho tráfico. Llevé a Borges hasta el medio de la calle y lo dejé ahí con un pretexto. Vi a los taxis venir, eludir a Borges y seguir su camino. Borges ni se inmutaba, quizás debido precisamente a su condición de discípulo de Berkeley: puesto que no los veía no existían. Corrí a rescatar a Borges y lo llevé a un lugar seguro. Ni siquiera mencionó mi ausencia. Pero luego, de regreso al hotel, me señaló la línea amarilla justo al bordillo y me dijo: “Yo ya no veo casi nada, excepto el color amarillo. Esa raya de ahí es lo único que veo de la calle”.» Bravo & Paoletti, *Borges verbal*, p. 38.

164 Jorge Luis Borges, «Poema de los dones», *El hacedor*, en *Obras completas II*, p. 187.

Salvador Elizondo se refiere así a la ceguera de Borges: «Lo que más amo en Borges en su rebuscada condición de ciego; esa condición que él válidamente atribuye al destino y que yo, válidamente también, atribuyo a su voluntad».¹⁶⁵ La oscuridad de sus ojos es uno de sus temas predilectos, porque le permite explorar las paradojas que de ella se derivan: ser amante de la lectura y no poder leer, por ello decía que era un lector ocasional, pues sólo podía escuchar lo que otros le leyeran. De igual modo, ser un escritor que no puede escribir de su propia mano. Si un visitante llegaba a su casa o despacho y lo escuchaba decir «Tome usted pluma y papel. Voy a dictarle algo» quería decir que al maestro Borges se le había ocurrido alguna idea y escribiría a través del afortunado visitante algún texto durante esa jornada. La ceguera de Borges no es su condición, sino su estilo.

Muchos artistas le añaden un toque literario a su propia vida, con lo cual se convierten a sí mismos en parte de su obra. Biografías, ropas y lugares que frecuentaron devienen sinecdóticamente parte de los escritores también. Ver pinturas o fotografías de Poe, Lovecraft o Pound, es ver parte de sus creaciones, porque ellos mismos se han transformado en obras, ayudados por el imaginario colectivo y sus seguidores. De igual manera, toda obra original (llámese cuadro, partitura, manuscrito, etcétera), por el simple hecho de haber sido la superficie sobre la cual ellos posaron sus manos y sus ideas, se convierten en objetos de culto, vendidos en subastas a precios verdaderamente exorbitantes. «El grito», de Edward Munch, alcanzó un valor de 119.92 millones de dólares durante una

165 Salvador Elizondo, «La poesía de Borges», en *Cuaderno de escritura*, en *Obras: tomo uno*, p. 383.

subasta en 2012.¹⁶⁶ A tal grado llega la idolatría por todo lo creado por los artistas, que cualquier cosa que realicen es considerada arte, por el simple hecho de haber sido ellos quienes la han realizado. Al respecto, es famosa la anécdota de una ocasión en la cual Picasso almuerza en algún restaurante francés con sus amigos Cocteau, Apollinaire, Max Jacob y otros, y tras recibir la cuenta, Picasso realiza un dibujo en una servilleta y le paga con eso a la dueña del restaurante. Cuando la mujer, feliz y sin cuestionar el valor artístico que ha adquirido ese papel garabateado por el maestro, le pide su autógrafo, Picasso le contesta con desdén que le está pagando por el almuerzo, no comprándole el restaurante.

De todos los espacios por los que transita un escritor, su estudio es el más especial de todos, y el que tiene la carga simbólica más fuerte. Lo rodea un halo místico, porque es el recinto en el cual se opera la alquimia de la creación de un universo literario que vive al margen de nuestra existencia, y que sin embargo nos impregna también de su (i)rrealidad, como el Tlön de Borges. Es un laboratorio donde se trabaja sin matraces, probetas, aceleradores de partículas ni demás instrumentos de precisión milimétrica. En éste se manipulan las sustancias más etéreas y a la vez volátiles que pudieran existir: los pensamientos. El laboratorio de las palabras es el lugar en el que el artista ejerce su labor demiúrgica y demonológica. Su mente amasa mundos, su mano los trae a la realidad, por medio de la pluma que cincela la roca que es la página. Sea torre de marfil o buhardilla, estudio o café parisino, el lugar que escoge un escritor para ejercer su oficio es considerado espacio de culto. Los lugares que fueron testigos de los momentos de inspiración de Dostoievski o Goethe se mantienen intactos desde su muerte para convertirse en centros de visita

166 Véase CNN Expansión, 10 de noviembre 2015, «Las 10 obras de arte subastadas más caras de la historia», <http://expansion.mx/lifestyle/2015/11/10/las-10-obras-de-arte-subastadas-mas-caras-de-la-historia> , consultado el 23 de octubre de 2016.

obligada para los admiradores de sus obras. Sus hábitos para escribir son documentados como una constatación de la excentricidad y a la vez del genio de ellos como personas-personajes. Se dice que Schiller guardaba manzanas podridas en su escritorio para sentir la urgencia apremiante de escribir, Proust mandó a aislar los muros de su estudio con corcho para que ningún ruido externo lo distrajera, a Gertrude Stein la inspiraba ver vacas mientras escribía, así que debía salir al campo para encontrar alguna inspiradora vaca que la ayudase a concretar sus ideas en papel.

Para Salvador Elizondo, ferviente panegirista de la idea de que el mundo está contenido en un libro supremo, a través de su literatura se autoconstruye como personaje literario, y le confiere a su estudio un carácter esencial en su propia caracterización. Si él es un dios que debería estar escribiendo el mundo, su estudio es entonces el *axis mundi* de la creación, el no-lugar desde el cual se crea todo el tiempo y el espacio que lo circundan, e incluso y paradójicamente, a sí mismo.

En su universo artístico, el estudio es el centro imantado de fuerzas compositivas de todos sus textos. Engendrar una obra requiere, pues, de energía irradiada desde la mente creadora (¿Y por qué no, también de la obra misma?) hacia el mundo. Todo alrededor del proceso de construcción deviene templo energético. En el imaginario de Elizondo esta energía se puede revertir mediante procesos químicos, y así transformar la literatura en energía nuevamente. Ese es precisamente el eje central de la trama de su cuento «Anapoyesis», que trata de un científico llamado Pierre Emile Aubanel, quien ha consagrado su sapiencia al estudio de la entropía de los altos vacíos durante varios años. Su otra pasión es la poesía. El narrador, al conversar con él, se entera de que el profesor Aubanel vive en la misma casa que antaño fuera del poeta Stéphane

Mallarmé. «En lo que había sido el estudio del poeta, Aubanel había instalado un aparatoso laboratorio».¹⁶⁷ Para Aubanel todas las cosas contienen energía, y «la poesía es una cosa como todas las demás. Pero difiere de las otras por la cantidad de energía que un poema recoge al ser creado. [...] A mí lo que me interesa es la posibilidad de hacer reversible el proceso por el que la energía del poeta se concentra en el poema».¹⁶⁸ Con sus experimentos, Aubanel ha encontrado la manera de relacionar lenguaje y termodinámica. Cada verso es energía creativa compactada en palabras, que pueden transformarse en cualquier otra manifestación de energía. Un solo canto, quizás dos, de la *Divina comedia* podría abastecer de energía a toda Italia por doscientos años, de no ser por la segunda ley de la termodinámica. «La energía contenida en un poema [...] como la de los elementos radiactivos, se gasta con el tiempo, con la lectura y lo que cuando nace es la materia del radiante uranio se convierte, a la larga, en el denso pero inerte plomo o en algún elemento de menor rendimiento energético».¹⁶⁹ Si un verso conocido de Mallarmé, como «*Perdus, sans mâts, ni fertiles îlots*» contiene energía suficiente para hacer [botar una pelota] durante doscientos noventa años y, en unión del último verso del poema «*Mais, o mon coeur, entends le chant de matelots!*», podría hacer botar la pelota durante 654 años sin parar»,¹⁷⁰ un verso inédito del poeta francés tendría una energía inusitada contenida dentro de sí; por ello, Aubanel pretende encontrar en algún resquicio de la casa un poema, o al menos un verso intocado por mente alguna después de que la pluma de Mallarmé le diera forma. Al final del cuento el narrador comenta que se enteró de la muerte del profesor Aubanel tiempo

167 Salvador Elizondo, «Anapoyesis», *Camera lucida*, en *Obras: tomo tres*, p. 28.

168 *Ibid.*, p. 29.

169 *Ibid.*, pp. 30-31.

170 *Ibid.*, p. 33

después, «por una descarga de enorme potencia aunque de radio de acción misteriosamente reducido que se produjo en el laboratorio».¹⁷¹ Un verso, o un poema perdido de Mallarmé, pudo haber creado una explosión de tales magnitudes debido a la energía creacional invertida en él.

El estudio, donde el escritor crea y desecha muchas de sus propuestas, encierra un poder intrínseco, pues ahí flota esa energía cerebral, esos momentos de inspiración, la fuerza suficiente para crear universos enteros.

Todos los rasgos de los cuales se ha impregnado el artista a lo largo de la historia son aprovechados por Salvador Elizondo, quien considera el mundo como un libro que él mismo está o debería estar escribiendo. Él es un escritor que vive de acuerdo a su literatura. Tiene una consciencia literaturizante de su propia vida y de sus espacios. En su *Autobiografía* hay una pretensión, más que de relatar sus años mozos, de hacer de ellos un objeto artístico. Adolfo Castañón concuerda en que dicha auficcionalización, Elizondo «juega a hacer de sí mismo un mito genial y a construir (como mitógrafo) una imagen entre terrible, atrevida y escabrosa»¹⁷² de sí mismo. Varios de sus antiguos discípulos cuentan que Elizondo no tenía el mayor problema en denostar a gritos a sus adversarios intelectuales en televisión; en intercalar durante sus sesudas pláticas a bordo del transporte público imprecaciones y mentadas de madre contra cualquier acto que lo ofuscará. Ingenioso y erudito, irascible y amante del arte universal, Elizondo juega a crear, crearse y crearse un personaje más de su literatura. Las mismas palabras con las cuales describe a sus personajes, pueden usarse para describirlo a él: «Había ganado realidad como personaje literario a expensas de su verosimilitud como hombre».¹⁷³

171 *Ibid.*, pp. 36.

172 Adolfo Castañón, Prólogo a *El mar de iguanas*, p. 14.

173 Salvador Elizondo, «Ein Heldenleben», en *El mar de iguanas*, p. 88.

Su estudio es su lugar predilecto para escribir, y en múltiples ocasiones deja constancia de este espacio por medio de las fotografías que lo immortalizan leyendo o escribiendo allí.



Figura X: Salvador Elizondo en su estudio.¹⁷⁴

Esta fotografía muestra un estudio congruente con la idea que se tiene de Salvador Elizondo: es un lugar desordenado, con libros apilados unos encima de otros, en veleidosas agrupaciones; los pinceles y algunos utensilios de pintura se encuentran diseminados por doquier, recordando su afición a ese arte al cual consagró algunos años de su vida; un legajo de variopintos documentos

¹⁷⁴ Fuente de la fotografía: <http://www.letrealia.com/273/elizondo.jpg>, consultada el 2 de junio de 2016.

desenfocados corona el primer plano de la fotografía, que nos veda aquello que Elizondo mira o lee con despreocupada atención. En su escritorio se encuentran piezas dispersas del rompecabezas artístico elizondiano, sus gustos por la pintura y la literatura están imbricados igual que ocurre en sus escritos. Sus plumas conviven con sus pinceles en una congruente y artística amalgama, pues Elizondo siempre propugnó por un arte que trascendiera las barreras de los encajonamientos claros entre música, escultura, literatura, etcétera. A continuación presento otra foto del mismo Elizondo, que resulta sustancialmente distinta de la anterior en varios aspectos.

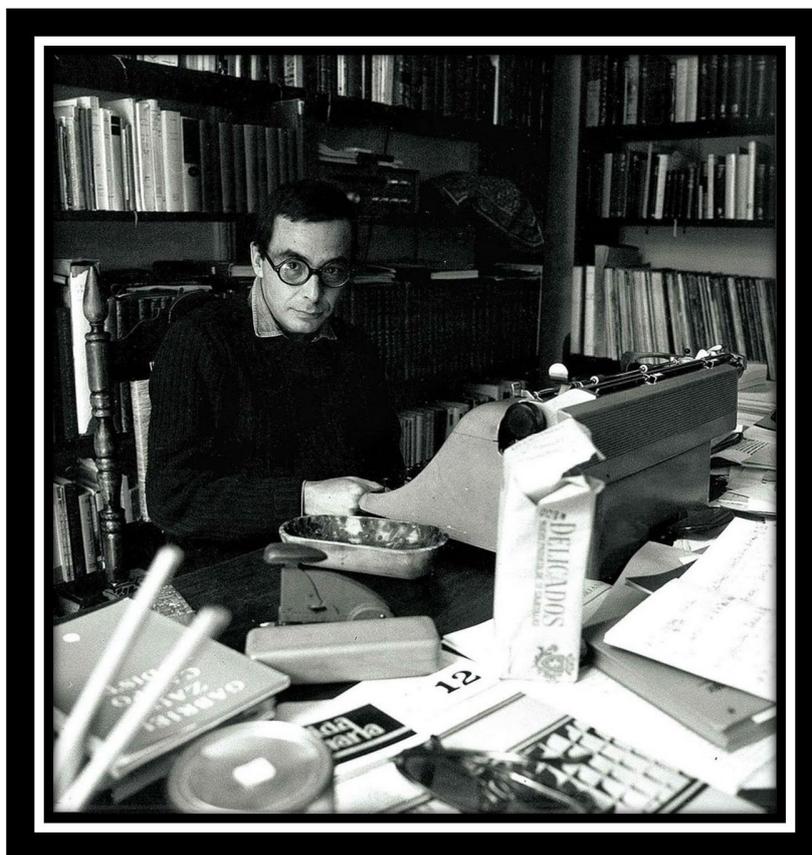


Figura XI: Elizondo en su estudio 2.¹⁷⁵

175 Elizondo en su estudio. Disponible en la siguiente dirección electrónica: <https://lamecanicaceleste.files.wordpress.com/2016/04/15.jpg>, consultada el 2 de junio de 2016.

A diferencia de la primera foto, en la cual Elizondo parece encontrarse en el acto de la lectura de algún texto, en esta segunda foto está más cercano a la labor de la escritura, pues frente a él se encuentra una máquina de escribir. El ambiente es plenamente literario. No hay pinceles, cuadros ni fotos que delaten sus otras aficiones. Esta vez en primer plano se encuentra el libro de poemas *Campo nudista* (1969) de Gabriel Zaid, amigo de Elizondo y articulista de la revista *Plural*. A la derecha (visto de frente) se encuentra una gran caja de cigarrillos *Delicados*, y ya cerca de Elizondo se ubica el cenicero. Hacia el otro lado del escritorio se aprecia, al igual que en la primera fotografía, un desorden de papeles. Elizondo mira (a través de sus lentes al estilo de Toulouse Lautrec) directamente a la cámara con una sonrisa apenas perceptible, como quien se ha percatado de la intrusión del fotógrafo y detiene momentáneamente su labor. Centenares de libros, en apariencia ordenados, lo rodean y a la vez complementan el encuadre.

Las dos fotografías tienen como uno de sus propósitos construir el estudio del escritor, y a partir de él también construyen al personaje Elizondo. En ambos casos, los encuadres le dan una preferencia sustancial al escritorio, el lugar de trabajo del escritor, que ocupa al menos la mitad de sendas composiciones. Así, podemos apreciarlo desde la izquierda o la derecha. Curiosamente, entre las dos construyen sólo un muro del estudio de Salvador Elizondo, el cual se erige como la totalidad del espacio conocido. Nunca se sabe qué hay enfrente del escritorio. Parece que no hubiera un más allá de eso. Elizondo aparece siempre anegado en kilos de papel, casi como si él fuera parte del estudio, de los libros.

Elizondo ha ficcionalizado su estudio de trabajo en múltiples ocasiones. Una de capital importancia está al final de su *Autobiografía*, cuando llega al

momento presente de su vida y mira a su alrededor para apresar el instante en el que se encuentra su existencia.

Miro a mi alrededor. En este cuarto puede decirse que he pasado toda mi vida. La vida que vale. En él han dormido las mujeres que he amado y en él he pintado los cuadros y he escrito los poemas en los que creía concretar, siempre definitivamente, las verdades, siempre transitorias, en las que he creído. Colgado del muro, sobre el escritorio, hay un grabado de Piranesi: *Vedutta del anfiteatro Flavio, detto il Coloseo*. Hay también tres fotografías de Ezra Pound. Una de cuando tenía veintitrés años y acababa de publicar *A Lume Spento*. Diez años menos que yo. Sobre el escritorio un vaciado de gato egipcio que está en el Metropolitan Museum; en sus marcos de pergamino las fotografías de los emperadores de México, Maximiliano y Carlota. A un lado del escritorio un espejo manchado. En él nos hemos mirado muchas veces. Ella lo llama el espejo mágico de la madrastra de Blancanieves. Una foto del supliciado chino junto a un pequeño dibujo de Gironella. Lo demás son libros. Libros que se han reunido muchos de ellos desde antes que yo naciera. Las bellas ediciones francesas de Jules Verne y de *La Nature* con los grabados en acero y los cantos dorados. [...] Hay también una fotografía reciente de Ezra Pound. Parece estar mirando cara a cara su muerte. Junto a la cama hay una fotografía enorme de Humphrey Bogart con una copa entre las manos. Creo que es de *Casablanca* y parece estar diciendo «play it again, Sam.» Por primera vez me doy cuenta de esa contigüidad: Ezra Pound y Bogey. Mañana mismo haré quitar la de Bogart y pondré un retrato de Goethe.¹⁷⁶

Este estudio está descrito dentro de un texto que se ostenta como verídico, mas no deja por ello de ser una ficcionalización. Hay muchas omisiones dentro de esta descripción, pues Elizondo sólo toca aquello que quiere consignar, aquello que le confiere un halo literario al espacio que ocupa. Se trata, más que de la descripción física de un recinto, de la instauración de un canon. En este estudio pululan libros, pinturas, fotos, que muestran sus preocupaciones literarias de ese momento específico. Para concluir su autobiografía, decide mostrar cuáles son sus inquietudes artísticas actuales: su admiración por *Los cantares* de Ezra Pound, las obras de Jules Verne y de Goethe, la pintura de Gironella, la película *Casablanca*.

176 Salvador Elizondo, *Autobiografía*, pp.81-82.

Esta descripción data de 1966, después de la publicación de *Farabeuf* y durante la escritura de *El hipogeo secreto*; por ello contiene inquietudes presentes en ambos textos. Se encuentra la foto del supliciado chino, a la cual considera una de las tres mejores del siglo XX, y que lo inspira para escribir *Farabeuf*, publicado un año antes de este texto. Se encuentran también temas recurrentes en el texto que escribe durante esos años, *El hipogeo secreto*, tales como la *Vedutta* de Piranesi, que le sirve de modelo para la construcción de su ciudad en ruinas, y la obra de Jules Verne, una de las influencias para dicha obra.

El culmen de esta ficcionalización de su estudio se encuentra en *El hipogeo secreto*, donde le confiere importancia capital. Es ahí donde él mismo se convierte, como una serpiente que se muerde la cola, en una creación de sí mismo.

El estudio de Salvador Elizondo en *El hipogeo secreto* se ubica en la misma casa en la que una mujer lee un libro de tafilete rojo, cerca de una ventana. «Un hombre que escribe un libro. Hay alguien cerca de la ventana, frente al cuadro».¹⁷⁷ Sin embargo, esta escena es descrita siempre como perteneciente a un espacio aparte, desvinculado fenoménicamente del salón en el cual la mujer lee. Los interlocutores jamás intercambian palabra alguna y la presencia del uno jamás perturba la del otro, como si habitaran universos distintos.

Para no faltar a la estética de la obra, este espacio es únicamente aludido en función de las acciones que en él se efectúan, durante el desarrollo del propio texto de *El hipogeo secreto*. Se sabe, por ejemplo, que cerca del cuaderno en el cual el hombre escribe una novela hay una copa de vino únicamente porque una parte del líquido se derrama sobre las hojas. Se menciona que «esas cuartillas

177 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 254.

manchadas de vino hayan sido encontradas casualmente [...] e integradas más tarde al corpus constituido por el códice llamado *El hipogeo secreto*».¹⁷⁸ Igualmente se sabe que cerca hay un teléfono porque suena insistentemente; y que el escritor utiliza bolígrafo y escribe sobre un cuaderno. Aparte de esos objetos, el estudio resulta incognoscible, es mera conjetura de los personajes de la ciudad en ruinas, que lo intuyen sin verlo nunca.

Así como la ciudad en ruinas es una interpretación en letras de los grabados de Piranesi y el salón donde la mujer lee es écfrasis de los cuadros de Chardin, el estudio donde se gesta la historia de *El hipogeo secreto* debe ser, debido a la tendencia elizondiana de autoficcionalizar su vida y sus espacios reales, una reconstrucción del estudio que él mismo usa en vida para escribir dicha historia.

Elizondo gusta de los juegos intertextuales, de la creación de mundos literarios que se rozan, conviven y se complementan al compulsarse unos con otros. Por ello, este estudio de trabajo debe compararse con los demás textos en los que es mencionado, pues sólo así se entiende la importancia que tiene dentro de su texto. Su estudio es parte de su poética de la escritura. El desorden del estudio recuerda aquel que reina en la ciudad en ruinas, y, formalmente, al estilo de escritura libre que ejercita en *El hipogeo secreto*. Así, su estudio se transforma en parte de sus ficciones, al mostrarnos un espacio que reúne múltiples cosmos dentro de sí: Pound y Bogart, Verne y Gironella, el supliciado chino y Piranesi, todos en un pandemónium literario excéntrico al estilo de De Quincey. Es un museo de arte que abraza la pintura, el grabado, la fotografía y la literatura a través de las palabras, al igual que ocurre con el texto, que intenta abarcar todas las manifestaciones artísticas por medio de las letras.

178 *Ibid.*, p. 254.

TAUMATURGOS, WATTEAU, FRAGONARD Y FELLINI: LA CUERDA FLOJA ENTRE EL CIRCO, EL PINCEL Y EL CINE.

En *El hipogeo secreto*, Elizondo alude frecuentemente a las ideas de límite e inversión de términos entre el mundo factual y el ficcional, el narrador y lo narrado, la creación y lo creado, el significante y el significado. El espacio que representa estas permutaciones es el circo, que se menciona en menor proporción que los tres anteriores, pero que cobra una fuerza simbólica y semántica bastante fuerte, debido a su conexión con la estructura y temática del libro.

El circo es el espacio simbólico de la inversión del orden del mundo. Es un círculo cuyo centro alberga lo excéntrico de la realidad. Es el orden revertido, donde la periferia se convierte en centro de atención y coloca a los llamados normales (el público) en su perímetro. Acróbatas y trapecistas que realizan actos que desafían la gravedad; taumaturgos y prestidigitadores, creadores de delusiones visuales que convencen al público de que detentan poderes sobrehumanos; payasos, cuya risa sardónica se burla del orden social a través del maquillaje blanco que los asemeja a las calaveras, y con el cual asusta y hace reír a los niños; animales exóticos amaestrados; la exhibición de «fenómenos» (enanos, siameses, mujeres con barba, hombres sin extremidades, malformados). El circo es el espacio de la excepción convertida en espectáculo.

El circo es un espacio profano único en el mundo. No existe lugar tan estrafalario como él. El teatro, que podría considerarse emparentado con el circo por ser ambos espacios de entretenimiento, es diametralmente opuesto en cuanto a sus mecanismos operacionales y presupuestos básicos para lograr su objetivo. Mientras que el teatro es una ficcionalización de la realidad, el circo

es la realización de algo que de tan increíble, pareciera ficción. El teatro es la representación de una historia verosímil, el teatro es la demostración de historias reales increíbles. La pieza teatral es una obra entera encerrada en sí misma, creada por una mente unificadora; el circo es un espectáculo abierto conformado por números aislados entre sí y que siempre admiten más elementos dentro de su función. El uno compacta, el otro siempre se expande. El teatro hunde sus raíces en el *humus* sagrado del rito; el circo abreva del espíritu profano del carnaval. El uno reafirma la estructura el cosmos, el otro señala las costuras rotas de esa trama y muestra el caos.

El circo se alimenta del asombro de la gente, por ello trashuma y renueva de pueblo y público constantemente, para así ser, en cada lugar que visita, un espectáculo de variedades innovadoras. Su carácter transitorio convierte a sus integrantes en aventureros natos, conocedores de muchas regiones, portadores de noticias remotas, historias lejanas, costumbres ignotas. Los integrantes del circo son menos personas que personajes, porque el vulgo les achaca historias y conjeturas diversas para explicar su incierto pasado. El circo fascina por su misterio, su pasado y sus prodigios, los cuales son rasgos que comparten con otro grupo de trashumantes: los gitanos, ligados a las fuerzas misteriosas de la Tierra, a la Luna y a la quiromancia. Muchos gitanos, a su vez, han trabajado como parte del espectáculo circense, por lo cual la relación se vuelve más estrecha aún.

En *El hipogeo secreto* se menciona un grupo de hombres que llega a los arrabales de la ciudad en ruinas. «El barracón de espectáculos que había sido instalado en unos campos de esparto que bordeaban el cementerio».¹⁷⁹ Al igual que la ciudad, el circo está arruinado. Sus integrantes carecen de la disciplina y

179 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 288.

el brillo de un circo exitoso, son un «contubernio de acróbatas y magos deficientes»¹⁸⁰ que montan «un espectáculo triste que se desarrolla sobre el tablado precario de un barracón de acróbatas y prestidigitadores trashumantes».¹⁸¹ Los hombres disponen sus tablados precarios sobre la tierra de estas gramíneas y dan su espectáculo durante «aquellas noches aciagas de tablados corruptos, a la luz de candilejas vacilantes y malditas, ante la mirada del Sabelotodo, allí, en la orquesta, sentado de espaldas al escenario, ante la mirada quirúrgica de unos pocos espectadores».¹⁸²

Todo en el texto apunta a la decadencia y al desgaste. El lugar que se encuentra en el centro geográfico de la descripción es el cementerio, la morada de los muertos, el lugar de la inacción y el silencio. Nadie ha cuidado de las lápidas en mucho tiempo y por ello han crecido tanto los abrojos alrededor. Es un lugar olvidado por los vivos. Muertos innominados, olvidados hace mucho tiempo. Las piedras que los cubren están cubiertas de hierba y desgastadas por el viento. En su perímetro abunda el esparto, una vegetación propia de la estepa, de las regiones áridas, semidesérticas. Rala y áspera al tacto, de hojas largas filiformes y puntas vencidas por su peso, dura y tenaz para sobrevivir, de tonos pálidos y menguada altura. Crece negligentemente alrededor del cementerio. En torno a la muerte, brota una vegetación desfalleciente, de un clima desértico.

Los trashumantes, que normalmente escogen lugares públicos para realizar sus presentaciones, para darse a conocer al mayor público posible, se instalan en el lugar más alejado e improbable de la ciudad: afuera de un camposanto olvidado que nadie visita ya. Si el cementerio representa la muerte, el campo de esparto

180 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, en *Obras: tomo uno*, p. 230.

181 *Ibid.*, p. 229.

182 *Ibid.*, p. 222

es el lugar rayano entre vida y muerte, y es en esa zona donde se instala el agonizante circo.

El ambiente decadente de los trashumantes de *El hipogeo secreto* recuerda la obra de Federico Fellini, el cineasta italiano que tiene la mayor influencia temática y de procedimientos artísticos en Elizondo. A los dos los imanta lo onírico, la crudeza, lo extravagante y hasta el humor fino; apologistas del caos y lo excéntrico, del desordenamiento de lo establecido y del patetismo. Fellini es asiduo al mundo del circo desde su infancia y hasta su muerte. En muchas de sus películas los personajes del circo irrumpen en la historia y forman parte central de sus tramas. Los bufones, payasos, trapecistas y demás fauna circense pululan y malabarean por los carretes de *La strada* (1954), *La dolce vita* (1960), *The Clowns* (1970), y muchas otras. En particular en *La strada* se respira un ambiente muy similar al de los trashumantes de Elizondo: circos decadentes, de bajo presupuesto, personas agotadas y muchas de ellas sin esperanzas de progresar, viviendo de la inercia que les da su oficio, repitiendo el mismo acto, una y otra vez, frente a un público precario. El personaje principal de *La strada*, Gelsomina, es una mujer inocente y joven, vendida a Zampanò, un hombre rudo que rompe cadenas con la fuerza de sus pulmones, gracias a cuyo único acto se gana la vida recorriendo las calles de los pueblos y ciudades de toda Italia, donde se une y se separa de diversas compañías, siempre pequeñas, improvisadas y en franca decadencia, con el estilo de neorrealismo del Fellini de mitad del siglo XX.

El ambiente de los trashumantes de Elizondo recuerda el del circo decadente de las películas de Fellini, pero sus referentes a los que explícitamente alude son los cuadros de Watteau y Fragonard, ambos pintores franceses del siglo XVIII, que representan la inauguración y clausura de los cuadros de fiestas

galantes en Francia. El narrador los menciona dos veces, en ambas ocasiones para hacer alusión a un medallón que se encuentra en el arco del proscenio donde los taumaturgos representan sus artes. «Una inscripción [...] que había figurado en el medallón que remata las decoraciones que algún artista popular ha realizado sobre el arco del proscenio y que recuerdan las maneras de Watteau y Fragonard».¹⁸³

Nos sentamos sobre unas sillas plegadizas en la segunda fila, ante el pequeño tablado adornado con una cenefa de terciopelo rojo aderezado y recubierto de polvillo plateado formando diseños. El arco del proscenio está decorado (...no con formas mágicas, sino...) con figuras que recuerdan en su ejecución las escenas galantes de Watteau y Fragonard que remata en su centro con un medallón historiado de donde parten, tenidas por una burda escarpia del hierro enmohecido, las colgaduras raídas del telón, hechas también de terciopelo escarlata. En el medallón está grabada una inscripción incomprensible.¹⁸⁴

De los dos pintores, Jean-Antoine Watteau es el más cercano al mundo del circo, debido a que pinta varios cuadros relacionados con las figuras de la comedia del arte, como son «La comedia francesa», «La comedia italiana», «Arlequín, Pierrot y Scapin», «Actores de un teatro francés», «Pierrot», «El retrato de Arlequín» y «Los artistas de la comedia del arte en un paisaje». Sus lienzos, sea cual sea el tema que traten, son siempre amables y suaves. El ojo de Watteau ve un mundo sin asperezas ni problemas. Es el mundo de las fiestas de la burguesía en grandes palacios, o bien, en medio de una naturaleza bucólica completamente domada, inofensiva, como un gran jardín decorativo en el que sus personajes no sienten ni resienten las inclemencias del tiempo. Nunca llueve, no hace frío, ni calor, y ni la tierra ni el musgo manchan nunca los largos

183 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, en *Obras: tomo uno*, p. 334.

184 *Ibid.*, p. 311.

vestidos ni el calzado de los asistentes al idílico convite. Todos visten ropas de gala y no muestran el menor signo de cansancio. Para Baudelaire, se trata de

Ese carnaval donde corazones ilustres,
como mariposas, vuelan errantes,
paisajes frescos y ligeros iluminados por lámparas
que vierten la locura al torbellinoso baile.¹⁸⁵

Sus cuadros de la comedia del arte son igualmente apacibles. Sus personajes visten sus immaculados trajes en escenarios fastuosos. De los cuadros de la comedia del arte de Watteau, el único que contiene un cortinaje escarlata y un medallón en el centro es «Los comediantes italianos».

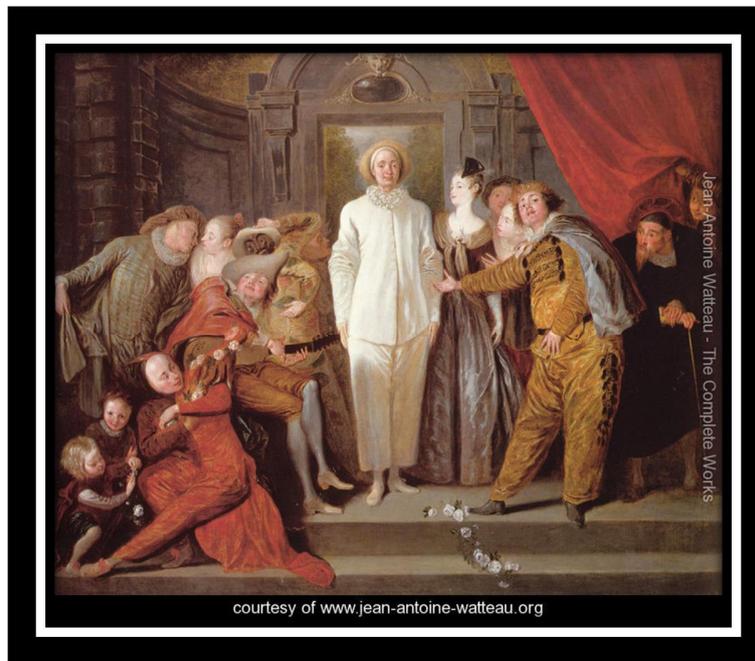


Figura XII: «Los comediantes italianos», Jean Antoine Watteau.¹⁸⁶

185 Charles Baudelaire, «Los faros», *Las flores del mal*, p. 42. El original está en francés: «Watteau, ce carnaval où bien des coeurs illustres/ comme des papillons, errent en flamboyant,/ décors frais et légers éclairés par des lustres/qui versent la folie à ce bal tournoyant».

186 Antoine Watteau, «Los comediantes italianos», http://2.bp.blogspot.com/-qDyPPYon_DA/U86edSYaOvI/AAAAAAAAAGUA/LG2pOk37C3Y/s1600/1236px-Antoine_Watteau_-_The_Italian_Comedians_-_Google_Art_Project.jpg, consultada el 2 de julio de 2016.

En «Los comediantes italianos» el centro de la composición la domina Pierrot, completamente de blanco, con una sonrisa forzada; los brazos se mantienen inánimes a sus costados, rasgo que comparte con otros de sus cuadros en los que representa al mismo personaje. A su derecha un hombre ataviado de amarillo lo presenta ante un hipotético espectador cuyo punto de referencia coincide con el del público potencial que observe el cuadro. Dos mujeres, detrás de él, lo empujan ligeramente para que dé un tímido paso al frente. Al parecer ninguno de los personajes se siente cómodo con el espectador, pues la mayoría inclina su tronco hacia atrás, mientras que otros se ocupan en otras actividades para distraerse de quien se encuentra frente a ellos; sin embargo, todos fingen normalidad.

Mientras que sus cuadros de fiestas galantes muestran la teatralidad de la aristocracia de su tiempo, en sus lienzos de la comedia del arte, Watteau revela la nostalgia y la melancolía dentro del mundo del teatro. Hay una inversión de términos: los rostros-máscaras de la realidad y las máscaras-rostros de la teatralidad, lo histriónico de las clases altas y la melancolía detrás de la máscara de los histriones.

La pintura de Watteau es cercana al mundo circense; Fragonard, en cambio, es más asiduo de los temas mitológicos. Su estilo rococó es la antesala al impresionismo de Renoir, quien lo admira. Fragonard retoma el tema de las fiestas galantes de Watteau, y desarrolla su estilo característico en el mismo taller en el que Chardin realiza sus primeras composiciones. Sus cuadros muestran una burguesía despreocupada, ociosa, entregada a los placeres del amor, la fiesta y el adulterio, en un ambiente paradisíaco en el cual la naturaleza envuelve a los personajes y los hace parte de sí, como sucede en «Las bañistas»

o en «El columpio». El mundo de Fragonard es el de lo oculto, lo subrepticio, el secreto impúdico que se oculta bajo el entramado de la vida cotidiana. «Los felices azares del columpio», «El beso robado» y «El encuentro» aluden, casi imperceptiblemente, a triángulos amorosos, a infidelidades y romances secretos. Su lenguaje pictórico es más simbólico, y sus historias, basadas en la mitología grecolatina. Sus temas están recubiertos de misterio y hermetismo, incluso dentro de su aparente frivolidad. La elección de estilo de Fragonard para la descripción del circo de *El hipogeo secreto* implica una absorción de los elementos de su pintura para cargar semánticamente el ambiente del misterio al que aluden los trashumantes del texto. «Supuse, no sin razón, que aquel contubernio de acróbatas y magos deficientes encerraban el secreto de las iniciaciones que ya, en mi memoria, han cobrado la vida que les había sido destinada».¹⁸⁷

El espacio en el cual los taumaturgos realizan sus representaciones es una impostación. No está decorado como un circo, sino como los teatros del siglo XVIII, con telón escarlata y cenefa decorada con diseños plateados, y un medallón en el centro, que ostenta figuras ejecutadas a la manera de Watteau y Fragonard, quienes siempre pintaron escenas de gente adinerada en un ambiente bucólico de comunión con la naturaleza, hecho que contrasta con los trashumantes del texto, quienes se encuentran en una situación económica precaria, su compañía está en decadencia y sus integrantes son gente cansada a fuerza de repetir tantas veces sus actos. Contrastan las pretensiones de opulencia del circo con su debacle actual. Si antaño sus tablados lucieron un lujo propio de los lienzos de Watteau y Fragonard, ahora de ese lujo no quedan más que

187 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 230.

rescoldos, sucios tablados desvencijados, lámparas cansinas y acróbatas apocados por el desgaste de sus cuerpos, análogo al de su compañía.

El circo es el lugar de lo limítrofe: entre lo verosímil y lo increíble (magos, trapecistas, equilibristas), lo infra y lo sobrehumano (fenómenos, hombres fuertes, contorsionistas) entre la alegría, el llanto, el terror y la risa hilarante (payasos). El circo representa el límite entre la realidad y lo ficcional. La tenue línea que divide estas dos nociones conforma la esencia del circo. El circo de trashumantes de *El hipogeo secreto* alude subrepticamente a esa línea. Se ubica entre la ciudad y las montañas ignotas (lo humano y lo natural); afuera del cementerio, entre el campo de esparto (la muerte y la agonía), y como se verá en el siguiente capítulo, en las fronteras entre lo real y lo ficticio, la escritura y lo verídico, el nexa entre el autor y los personajes.

Los espacios de *El hipogeo secreto* malabarean equilibrísticamente entre las cuerdas flojas de lo imposible, lo siniestro y lo excéntrico. A la filosófica ciudad imposible en ruinas, expuesta a las inclemencias del tiempo, y al circo de trashumantes, se oponen una casa afrancesada a la cual el sol entra suave y apacible en todo momento, y el estudio de trabajo de Salvador Elizondo. Sin embargo, estos dos espacios, en apariencia tranquilos, encierran dentro de sí un poder siniestro: el de aniquilar en cualquier momento a los demás espacios. Al sinestrísimo estudio de Elizondo (el espacio de la actividad mental) se opone el excéntrico mundo del circo de los trashumantes (el lugar de la actividad física). Ambos buscan, por distintos caminos, encontrar la raíz de su existencia, *psiquis* y *physis*, los dos polos de la conciencia humana, se imbrican en la ciudad, producto del pensamiento, pero también de las sensaciones. Por un lado están los espacios intemporales (la ciudad y el circo), por el otro aquellos medianamente localizables en el tiempo (la casa y el estudio). Los primeros

denotan desgaste, los segundos cercanía temporal y modernidad.

El hipogeo secreto es la tentativa elizondiana por crear dos museos: uno al cual se alude dentro de la trama, que es la ciudad, y el otro que es el museo estilístico con el cual está escrito el texto. En cuanto al primero, se trata de un museo cuyas características discrepan de las habituales: tradicionalmente el museo es la casa de las musas, donde se albergan aquellas creaciones que son sublimes porque han sido inspiradas en estas bellas ninfas. Actualmente el museo es el lugar en el cual se establece un canon estético, que determina qué vale la pena conservar y mostrar, y qué no. Sin embargo, el libro-museo elizondiano es una ciudad devastada, en ruinas, en la que se vierten todas las aspiraciones frustradas, una urbe construida a partir de lo que todos los artistas han desechado, ideas y proyectos inacabados. «Universos hechos de pérdida [...] Ahí viven los seres que nunca hemos vuelto a ver, lo irrecuperable»¹⁸⁸.

Estilísticamente, en cambio, Elizondo hace de *El hipogeo secreto* otro museo. Cada uno de sus espacios conjuga dos o más artes para su creación: la música está presente en el estudio de Salvado Elizondo, quien escucha el *Adagio* y la *Sinfonía Antártica*; la arquitectura, la pintura, el grabado, el teatro y el cine inspiran parte de la creación de la ciudad en ruinas, la casa afrancesada y el circo de trashumantes; la literatura misma se mira en un espejo para crear la ciudad, para reescribirse ante la casa afrancesada, para reinterpretarse en el estudio de Elizondo. Todos los espacios en *El hipogeo secreto* aluden a la hibridación de elementos artísticos, para crear un museo, una *summa* artística concebida en términos de escritura. Para Elizondo no existen divisiones fijas y claras entre una manifestación artística y otra, las líneas se traspasan continuamente y se contaminan unas de los rasgos de las otras. Toda obra de

188 *Ibid.*, p. 277.

arte es simplemente lo que es, una obra de arte, sin etiqueta alguna, pues el nombre constriñe, y el arte es irrestricto.

Al unir las artes dentro de un mismo texto, Elizondo externa su poética del arte puro, pero también utiliza estas conjunciones para crear un texto vasto que se escape de sus propios contornos, y se convierta en una obra que se pierda en un laberinto infinito y a la vez infinitesimal, lo cual será el tema del siguiente capítulo.

CAPÍTULO 3

ENTRE LO INFINITO Y LO INFINITESIMAL: LOS NIVELES DE FICCIÓN EN *EL HIPOGEO SECRETO*

*If the doors of perception were cleansed
Everything would appear to men as it is, infinite.*

William Blake

*La esencia de todo laberinto es el número infinito de laberintos
contenidos dentro de cualquier laberinto.*
Salvador Elizondo.

Quizá sin pretenderlo, en el libro VII de *La República*, Platón funda y funde los dos principales cauces de la filosofía: realismo e idealismo. Primero postula que el ser humano adquiere el conocimiento a través de sus sentidos, premisa esencial del realismo; luego añade que con ellos sólo se percibe lo equívoco y múltiple, lo heterogéneo de los seres y los objetos, que se corresponden de manera imperfecta con su modelo ideal, único, eterno e inmutable, presupuesto fundacional del idealismo. El mundo sensible platónico es cambiante y heraclíteo; el de los universales, inmóvil y parmenídeo. Estos dos mundos son paralelos y simultáneos. Al uno se accede mediante los sentidos; al otro, a través de la razón.

El mundo de las Ideas, perfecto en sí mismo, se degrada en el mundo sensible, su inacabado émulo, el cual a su vez se deprecia en toda creación artificial que la tome como referente, pues es, por fuerza, más imperfecta que su modelo. El arte pertenece, por lo tanto, a un tercer nivel de (i)rrealidad. El trabajo del artista

está alejado dos veces del modelo ideal. Platón entiende la función pedagógica y recreativa del arte, pero lo menosprecia como vehículo de la Verdad. Por más que el escultor se esmere en darle forma humana a la roca para crear su escultura, ésta carecerá del calor, textura y color del original. La pintura es una ilusión bidimensional de un objeto de tres dimensiones que a su vez es copia infiel del objeto ideal. La arquitectura, la música, el teatro y cualquier otro arte, toman como precedente la realidad en la cual están insertas, y por lo tanto son, según Platón, sólo tenues y pálidos simulacros.

La literatura es una ilusión en dos planos: en la forma y en el fondo, en la trama y en su instrumento de concreción. La historia contada parte de la realidad del escritor, pero no es la realidad misma, pues toda historia, por muy verídica que pretenda ser, para ser contada debe reinventarse y reeditarse; es, irremediamente, una irrealidad y una invención. A su vez, el lenguaje, que es el medio que el escritor emplea para transmitir la historia, es una abstracción que designa con sus letras a los referentes de la realidad factual a la cual hace alusión. Las grafías no son los objetos designados, parten de una convención socio-cultural para referirse a ellos. En el diálogo platónico del *Cratilo o del lenguaje*, Sócrates acentúa esta dicotomía entre palabra y objeto representado, porque entiende la delgada línea que separa a la palabra del objeto. El significado no es el significante. La palabra «perro» no muerde, dirá siglos después William James.

Aristóteles, años más tarde, ahondará en el mismo problema que sus dos maestros predecesores: no debe confundirse el discurso histórico con el literario. Debido a que toda historia, por fantástica que parezca, puede ser tomada por real, es necesario diferenciar aquello que pertenece al mundo de la

ficción pura de lo que pretende ser una reelaboración de una historia factual. Por ello, en su *Poética* prescribe que los historiadores deben comenzar su relato *ab ovo*, desde el principio, mientras que los poetas lo harán *in media res*,¹⁸⁹ de tal forma que ambos discursos estén perfectamente diferenciados.

El poeta predilecto de Aristóteles es Homero, porque casi no habla de sí mismo en sus textos, su voz apenas se percibe en la *Iliada* y la *Odisea*. Tras esta aseveración intuyo una preocupación más ontológica que estética: Aristóteles se percata de que las obras mismas no están exentas de caer en los abismos de los planos de ficción. Toda intrusión del narrador dentro de la obra es un recordatorio de su pertenencia a otro plano. En el fragmento: «Y a su vez le respondió Agamenón señor de hombres: Oh anciano, en nada en vano mis enajenaciones contaste»,¹⁹⁰ la primera oración pertenece al plano del narrador y crea una distancia entre la enunciación y lo narrado, la segunda se inserta dentro del plano de la ficción. Mientras el narrador se mantenga alejado de hacer comentarios en la *diégesis*, la historia misma se mantendrá dentro de un mismo nivel de ficción, pero si el narrador realiza acotaciones o habla de sí, entra en la *diégesis* y comienza a mezclar ambos planos.

Miguel de Cervantes Saavedra es acaso el mejor exponente de la era moderna en el empleo y mezcla de los planos de ficción con el factual. *El Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* es una historia que utiliza doblemente los juegos entre planos de realidad y ficción: es la historia de un hombre que tras leer cientos de novelas de caballerías termina confundiendo «su mundo real» con el «ficticio mundo de caballerías». Así que sale a *desfacer entuertos* al lado

189 Verbigracia, *La Odisea* de Homero, que comienza años después de que haya comenzado la travesía de Ulises a través del laberíntico Mediterráneo.

190 Homero, *Iliada*, p. 152.

de su amigo y escudero Sancho Panza. Durante sus andanzas trastoca lo que mira en elementos propios de los libros de caballerías: ve gigantes agitando sus lanzas frente a él, mientras Sancho le asegura que sólo hay molinos de viento; ve un ejército donde hay ovejas y una princesa en una campesina. El choque entre estas dos visiones genera una doble lectura de los acontecimientos de la novela, una dada por lo que ve don Quijote, y la otra por lo que aprecia Sancho. El lector, poseedor de ambas perspectivas, obtiene una doble visión estereoscópica de lo que acontece: ve, simultáneamente, lo que ven ambos personajes. Por otra parte, la historia se sale de sus contornos al presentarnos a los personajes a cargo de las secciones paratextuales del libro, tales como el prólogo, las loas y panegíricos. Por si fuera poco, en la segunda parte de la historia nos enteramos de que el Quijote lee la primera parte de sus travesías, con lo cual Cervantes incluye su texto dentro de la tradición de los libros de caballerías que lee Alonso Quijano, y a la vez inserta su plano de la ficción en un entorno que el lector reconoce como propio de su plano de realidad, con lo cual imbrica ambos planos y los pone a convivir.

Cervantes utiliza muchas técnicas del abismamiento en la literatura, tales como la historia dentro de la historia, el personaje que se lee a sí mismo y la inclusión del autor o de varios autores dentro de la obra, estrategias que escritores posteriores afinarán para crear mundos igualmente embebidos en niveles de ficción cada vez más intrincados.

Alonso Quijano, el hombre que se vuelve loco por leer tantos libros de caballerías e impone su delirio a la realidad, halla su correlato en Salvador Elizondo, un Quijote del siglo XX, que se exige la colosal tarea de convertir el mundo en un libro que él está escribiendo, en transformar los significantes a

meros significados sin referentes. Para lograrlo, erradica, hasta donde le es posible, toda marca de tiempo o espacio de sus obras. Ignora las condiciones políticas, económicas y sociales de su entorno y enaltece su grafofilia hasta grados exosféricos. Su mundo son las letras y de letras es su mundo. En muchas ocasiones él mismo se piensa y describe como un personaje más de sus obras. En su cuento «Futuro imperfecto», el personaje Ramón Xirau le ha encargado a Salvador Elizondo un ensayo con el tema del tiempo para publicarlo en la revista *Diálogos*. Más adelante se encuentra con un Salvador Elizondo que proviene de un futuro en el cual ese ensayo ya fue escrito y publicado. Esos dos Salvadores Elizondos son personajes creados por el autor Salvador Elizondo de carne y hueso, para contar una historia que efectivamente le sucedió empíricamente (el encargo del ensayo por parte de la revista), y lo que se le ocurrió para cumplirlo fue ficcionalizarlo, al igual que a su realidad y a sí mismo para crear un cuento con distintos planos ontológicos.

En su cruzada quijotesca de más largo aliento en contra de la realidad factual, llamada *El hipogeo secreto*, Elizondo urde una estrategia magistral para obliterar la realidad: se trata de convertirla en un plano más dentro de la ficción. *El hipogeo secreto* borra las distancias existentes entre la realidad y la ficción por medio del infinito abismamiento de los planos de ficción. Para ello, idea un sistema sumamente complejo de niveles ficcionales, creados mediante acciones demiúrgicas como pensar, soñar, platicar y escribir, que tienen como finalidad no sólo abismar el texto hasta lo infinito y lo infinitesimal, sino también enredar los planos de ficción de un modo inextricable para borrar las supuestas jerarquías que rigen la realidad y la ficción.

EL MUNDO COMO UN SUEÑO.

EL PLANO FICCIONAL DE LA PERRA

Estamos hechos de la materia de los sueños.

William Shakespeare.

*Antes de que Dios creara al mundo estaba haciendo matemática pura
y pensó que sería bueno hacer un poco de matemática aplicada.*

John Edensor Littlewood

Cuenta un mito cosmogónico hindú de tradición puránica que antes del principio de todas las cosas, Brahma, el dios de cuatro cabezas, barbas nevadas, cuatro brazos y piel roja, despertó o nació de una flor de loto, germinada en el vientre de Visnu, quien yacía sobre el agua, soñando el mundo. Bajó de la flor y le preguntó al omnipresente dios azul qué podía hacer para ayudarlo en aquella tarea. Visnu lo conminó a meditar. Entonces Brahma trepó de nuevo hasta la flor de loto y comenzó su meditación creativa. Así, el mundo es el resultado de dos dioses que nos piensan y sueñan, Brahma sentado en el loto onfálico de Visnu, quien está acostado en un mar de leche contenido en la ubre de una gran vaca cósmica. A lo lejos, Siva, el dios de los tres ojos, danza, y con su danza crea el fuego, con el propósito de destruir y reconstruir el universo en pulsos alternados. Para los hindúes, el universo en el que vivimos es delusorio, y únicamente al alcanzar el nirvana el hombre se libera de las ataduras del tiempo y el espacio para encontrarse con la Verdad: que todo es una ilusión, *maia*, un sueño de Visnu, que algún día, cuando la danza de fuego de Siva lo despierte, terminará.

Uno de los avatares de este mito cosmogónico se encuentra en los distintos planos de ficción de *El hipogeo secreto*, libro que también puede ser concebido como un sueño, un pensamiento o una danza de fuego.

El hipogeo secreto narra la historia de una sociedad secreta llamada el Urkreis.¹⁹¹ La mayoría de sus integrantes se desconocen entre sí. Es tan secreta como antigua y misteriosa. Lo único que está claro es que fue creada, nadie sabe por quién, para dilucidar cuál es la naturaleza ontológica de sus integrantes. Los miembros de esta sociedad piensan que son la creación de un ser supremo, pero difieren en cuanto a la naturaleza de aquel ser. Una de las corrientes de pensamiento tiene la teoría de que son el sueño de una mujer que duerme, desnuda y a la intemperie, entre las ruinas de la ciudad.

Los miembros del Urkreis llaman a esta mujer La Perra, apelativo que alude a un triple sentido de la palabra. Dos de ellos la unen fuertemente a la corriente filosófica del cinismo, fundada por Antístenes, discípulo de Sócrates, y perfeccionada por Diógenes de Sínope, celeberrimo por su nulo cuidado en el aliño personal, su carencia de pertenencias materiales, por su despreocupado vivir en la calle, motivo por el cual sus conciudadanos lo apodaron «el perro», pues vivía como tal.¹⁹²

191 Urkreis es una palabra alemana, conformada por *Kreis* «círculo» y el prefijo *ur*, que al introducirse en palabras como *einwohner*, «habitante», le añade un matiz de «originario», del cual resulta *Ureinwohner*, «poblador autóctono o primigenio». Por lo tanto, Urkreis significaría «círculo primigenio u originario», acorde con la idea de que es una sociedad legendaria de la que se desconoce incluso su origen de tan antigua que es. El prefijo *ur* también da la idea de un proceso cíclico que se repite una y otra vez. En la obra ambos significados cobrarán relevancia, pues, por un lado, Urkreis puede entenderse como la sociedad secreta cuyas raíces se hunden en la oscuridad de los tiempos, pero también como esa organización que nace y muere cada determinado período.

192 De este apodo viene el nombre mismo de esta filosofía, pues cínico en griego significa «perro».

La mujer de la novela alcanza cotas todavía más altas de cinismo, pues ni siquiera posee ropa que la cubra del frío, está siempre desnuda, abandonada al rigor de la intemperie y no muestra preocupación alguna por ello. El segundo sentido surge de una extensión semántica del primero, y alude a la connotación peyorativa que se le da a la palabra «perra», que se refiere a una mujer que mantiene relaciones sexuales con muchos hombres, interpretación que nace de la misma naturaleza de estos animales. Fernanda Mondragón y Gil, al estudiar esta atinencia, concluye que «la asociación de ideas en cuanto a perversión particularmente de la mujer y la perra ha sido parte importante de la simbología como una forma de demostrar los instintos más animales que se contienen de forma intrínseca en la misma naturaleza femenina».¹⁹³ Este significado de «perra» se refuerza en pasajes del texto como los siguientes, dirigidos a ella: «La había seguido hasta allí como el perro sigue a la perra en brama»,¹⁹⁴ «Te fuiste perdiendo en todos nuestros brazos y en todas nuestras bocas»,¹⁹⁵ «Y sientes una caballería lenta, fluida galopar las planicies de tu carne, ¿verdad?». En otras ocasiones, diversos narradores se dirigen a ella para mencionar los coitos a los cuales la someten: «Yo he ejercido una violencia sorda contra tu cuerpo»,¹⁹⁶ «Te me abres como la puerta de una casa desierta»,¹⁹⁷ «Esos galopes épicos de nuestra historia universal íntima».¹⁹⁸ Las descripciones que de ella se

193 Fernanda Mondragón y Gil, *Espejo de príncipes*, p. 245. Encontrado en:

https://books.google.com.mx/books?id=-XsaZudcL8UC&pg=PA245&lpg=PA245&dq=la+perra+simbolog%C3%ADa&source=bl&ots=0x3BDHeM99&sig=7o3LWy5rW_xP3sctxoocUH_YFfA&hl=es&sa=X&ved=0CCgQ6AEwAmoVChMI2f2nxYO5yAIVTJmACh2ndwup#v=onepage&q=la%20perra%20simbolog%C3%ADa&f=false , consultado el 17 de octubre de 2016.

194 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 232.

195 *Ibid.*, p. 223.

196 *Ibid.*, p. 291.

197 *Ibid.*, p. 339.

198 *Ibid.*, p.292.

hacen no están exentas de rasgos sexuales: «Te abres como una bahía soñada por nuestro arquitecto E. hacia la envergadura de esa nave que es más tenaz que todas las naves».¹⁹⁹

La tercera interpretación del pseudónimo de esta mujer es simbólica. El perro es considerado un animal sagrado, ideal, debido a la lealtad que le profiere a los seres humanos, para guiar a los recién finados hacia el inframundo. Johann Jakob Bachofen lo considera «un animal ctónico matriarcal y lunar, símbolo afrodítico de la materia receptiva de fructificación y contra cara [...] de la realidad luminosa».²⁰⁰ Diógenes de Sínope se refiere a la madre naturaleza como «perra», lo cual cobra relevancia en el texto de Elizondo, pues la mujer que vive, cual los filósofos cínicos, con el mínimo de exigencias vitales, es a la vez como la madre natura, pues crea y sostiene con su sueño el mundo entero.

No se sabe cuál es el origen de la Perra. Nunca se habla de su nacimiento o procedencia. Cuando se sabe de ella es porque simplemente ya es en el mundo. Uno de los anónimos miembros del Urkreis dice que «los mendigos y los inválidos, los parias que habitaban aquella ciudad en ruinas nos dijeron que dormías reclinada en los umbrales y que cuando dormías tu cuerpo soñaba con fornicaciones infinitas autotorturantes y con números porque sus labios decían las palabras que se dicen entonces y enumeraban cifras interminables».²⁰¹ Uno de los personajes del texto, movido por aquel rasgo curioso del sueño de la

199 *Ibid.*, p. 292.

200 Jakob Bachofen, *Mitología arcaica y derecho materno*, p.20.

<https://books.google.com.mx/books?id=1GEgmqBqYN0C&pg=PA190&lpg=PA190&dq=l+a+perra+simbolog%C3%ADa&source=bl&ots=-nUVQv9bEG&sig=lqvtMm2LShhx-ajQlrRO6lvJZSg&hl=es&sa=X&ved=0CCsQ6AEwA2oVChMIq9Oj5oO5yAIVjcCACH3XXw27#v=onepage&q=la%20perra%20simbolog%C3%ADa&f=false>, consultado el 17 de octubre de 2016.

201 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, pp. 223-224.

mujer, decide ir a verla. La encuentra dormida sobre un zócalo sin estatua. A su regreso, conjetura lo siguiente frente a los miembros del Urkreis:

Formuló vagamente [...] una hipótesis que mucho nos hizo reír, a nosotros, que estamos al margen de la risa: la de que dormida enunciabas, hasta llegar a términos increíblemente remotos, la serie de los números primos. Tanto nos reímos de él que tuvo que confundir sus especulaciones y su ardor con teoremas imprecisos acerca de la relación que existía entre algunas características de la cuadratriz y la determinación de los términos de la serie. Los redactores del *Jahrbuch über die Fortschritte der Mathematik*, rechazaron su trabajo con frases corteses no exentas, sin embargo, de ironía. Pero todos, a hurtadillas, fuimos a verte dormir.²⁰²

Tras verla dormir y escucharla enumerar la serie de los números primos, quedan convencidos de que la Perra es su creador.

¿Quién hubiera podido dar un testimonio definitivo acerca de tu condición oracular y aritmética, si, al cabo de aquel verano, todos sabíamos ya que tú nos estabas soñando y nadie, ninguno de los adherentes a nuestra sociedad, te hubiera despertado en mitad de la noche para tomarte en la realización de lentísimos coitos, por miedo a la muerte?²⁰³

Las matemáticas fungen un papel fundamental dentro del plano ficcional de la Perra. Ambos, el sueño y las matemáticas, al entrelazarse, crean un choque conceptual difícil de conciliar. Las matemáticas son la máxima expresión de la mente racional humana. Se trata de abstracciones ideales a las cuales se llega mediante la lógica. Es «la forma más pura de la investigación. En ella nos libramos de la dependencia de los sentidos».²⁰⁴ Para su construcción no se requiere de ningún dato externo a ellas mismas. Representan la máxima claridad de la conciencia. Los sueños, en cambio, son la máxima expresión del

202 *Ibidem.*

203 *Ibidem.*

204 Roy Sorensen, *Op.cit.*, p. 33.

inconsciente humano. Su lenguaje es simbólico, polisémico e imposible de descifrar si únicamente se utiliza el razonamiento lógico matemático. Resulta paradójico soñar con cuestiones matemáticas porque involucran dos lenguajes diametralmente opuestos, tanto en esencia como en procedimientos. Doblemente sorprendente es la capacidad de la Perra para construir series de números primos hasta cifras interminables, debido a que no es fácil determinar esta secuencia. Incluso los métodos que han desarrollado grandes matemáticos como el que se encuentra en la criba de Eratóstenes de Cirene, el algoritmo de Euclides o el teorema de Pierre de Fermat, son incapaces de alcanzar números primos superiores a cinco cifras. La capacidad de la Perra sólo es equiparable a la que tienen muchos autistas, famosos por su asombrosa habilidad para crear cadenas de números primos en pocos segundos. La Perra, sin embargo, no parece siquiera estar consciente de lo que hace mientras duerme.

Existe, empero, una relación entre los números primos y la construcción del mundo soñado por la Perra. Los números primos son aquellos que sólo pueden ser divisibles entre sí mismos y la unidad. «Hay algo pues en ellos que evoca algo completo, un resto o trozo de algo que no puede ser descompuesto en algo más elemental, por alto que sea un número primo está hecho de una materia distinta al resto de números: se trata de algo incorrupto, imposible de descomponer en partes más elementales. Algo de una sola pieza».²⁰⁵ Los demás números naturales, llamados compuestos, se construyen a partir de un producto de dos números primos. Así, se dice que los números primos son los ladrillos de los números naturales, pues a partir de ellos se construyen todos los demás.

205 Francisco Traver Torras, «La soledad de los números primos», en <https://pacotraver.wordpress.com/2009/10/06/la-soledad-de-los-numeros-primos/> Consultado el día 18 de octubre de 2015.

El Urkreis (el círculo primigenio) es una sociedad esotérica que busca la verdad del universo a través de la especulación matemática (específicamente la numerología) y la lingüística.²⁰⁶ En muchas ocasiones se refieren a la realidad y a su misión en términos aritmético-geométricos: «Los fines de esta asociación están contenidos, muy claramente, en nuestra tarea de estudiar geometría»,²⁰⁷ «Una sabiduría para la que la religión no hubiera sido más que otra forma de las matemáticas»,²⁰⁸ «eran policías que meditaban acerca de las complejísimas proposiciones de los *Principia Mathematica*»,²⁰⁹

De la aplicación de esos nuevos alfabetos la gran civilización matemática de las especies que nos han precedido en la historia del universo renacerá, y los hombres que detentan conocimiento de esos axiomas realizarán operaciones mentales prodigiosas. Harán que el tiempo se detenga o guiarán su curso hacia donde lo deseen.²¹⁰

Cuando H. ve dormir a la Perra, comenta a los miembros del Urkreis que ella enumera los números primos, y, ante la risa de los demás, trata de justificarse al decir que «existía una relación entre algunas características de la cuadratriz y la determinación de los términos de una serie».²¹¹ En este pasaje, H. alude a uno de los tres retos clásicos griegos de geometría que Platón impuso resolver sólo con regla y compás: la duplicación del cubo, la trisección de un ángulo y la cuadratura del círculo. Se les atribuye a Hipias de Elis, Dinostrato y

206 El tema es similar al que sustenta la trama de la película *π : El orden del caos*, de Darren Aronofsky (1998), en la cual hay dos grupos de personas que buscan el orden del mundo. Por un lado, Maximilien Cohen piensa que la naturaleza puede ser interpretada mediante números, y por el otro, un grupo de judíos que persigue el mismo fin mediante la interpretación de la Cábala.

207 *Ibid.*, p. 281.

208 *Ibid.*, p. 271.

209 *Ibid.*, p. 272.

210 *Ibid.*, p. 274.

211 *Ibid.*, p. 224.

Arquímedes la resolución progresiva del último problema, que consiste en trazar un cuadrado de la misma área que la de un círculo, sólo con regla y compás, de ahí que el problema también recibiera el nombre de cuadratriz. Cuando H. alude a la relación que existe entre la cuadratriz y los números primos sus interlocutores se burlan de él, porque el problema de la cuadratriz debía resolverse con regla y compás, no por cálculos aritméticos. Más adelante publica un artículo en la revista alemana *Jahrbuch über die Fortschritte der Mathematik* [Anuario acerca de los avances de las matemáticas], la cual de hecho sí existió. Fue una revista especializada de matemáticas que vio la luz pública de 1868 a 1942.²¹² Ahí publica Georg Cantor varios artículos acerca de los números transfinitos (los cuales tienen relevancia en *El hipogeo secreto*, como se verá más adelante), y también hay 113 artículos cuyo tema central son los números primos.²¹³ Tras la publicación del ficticio artículo en la revista de *Jahrbuch über die Fortschritte der Mathematik*, los miembros del Urkreis sospechan que la Perra los está soñando y que construye el mundo a partir de la recitación de los números primos, que son los ladrillos de su realidad matemática y matematizante.

La Perra, que crea al mundo con su sueño, sueña la ciudad en ruinas que habita y a sus habitantes, la mayoría de los cuales adquieren sus nombres a partir de

212 Existe una relación muy estrecha entre Salvador Elizondo y la cultura alemana, pues vivió en ese país gran parte de su niñez. El alemán fue, de hecho, la primera lengua que habló. En su obra menciona varias anécdotas de su estancia en ese país (sobre todo en *Elsinore*), de su idioma y de libros editados sólo en alemán (como el libro de cuentos para niños *Struwwelpeter*, de Heinrich Hoffmann, que menciona en *Farabeuf*).

213 Es plausible que Elizondo conociera de primera mano esta revista, e incluso que se haya basado en algunos de sus artículos para escribir estos pasajes de la novela, que tienen muchas alusiones a las matemáticas. La base de datos de JFM se encuentra disponible en la siguiente dirección electrónica: <http://www.emis.de/cgi-bin/jfmen/MATH/JFM/quick.html>. Consultada el 18 de octubre de 2015.

nociones propias de las matemáticas. Algunos de los personajes soñados por la Perra toman por nombres: X., E., H., y Pseudo-T. También son soñados por ella los anónimos miembros del Urkreis. A continuación mencionaré a aquellos que toman sus nombres a partir de letras. Debido a que uno de los propósitos de Elizondo para nombrar así a sus personajes es la de abismar las posibilidades del significado de cada uno de sus nombres, también realizaré algunas conjeturas acerca de sus posibles significados, siguiendo el juego que propone Elizondo para ensanchar la polisemia de las palabras y los personajes en su obra.

El primero de ellos se llama X., letra a la cual se le ha asociado en varias culturas el valor de «lo desconocido». Se habla de los rayos X. (llamados así porque desconcertaron a Wilhelm Conrad Röntgen, su descubridor, quien los llamó también «rayos incógnita» porque no se pueden ver a simple vista), los expedientes secretos X, Malcolm X (porque desconocía quiénes eran sus antepasados). Existen dos teorías plausibles acerca de por qué se utiliza la X para nombrar a lo desconocido: En griego, «desconocido» se dice «*Xono*», lo cual, al abreviarse tomó sólo la inicial de la palabra. La segunda teoría considera que, puesto que los árabes fueron quienes desarrollaron el álgebra, fue también de ellos de quienes partió esa asociación. En árabe, la palabra para «desconocido» es «*Shei*»,²¹⁴ sin embargo, varios estudiosos españoles no reconocían el sonido «*Sh*» y al traducirlo lo pronunciaban como «*Xei*» y después lo abreviaron como X. La X es la letra que representa lo desconocido por antonomasia. En matemáticas se emplea para denotar valores desconocidos de los números reales. Descartes sugiere que se empleen las primeras letras del

214 Sergio Parra, «¿Por qué usamos X como incógnita en los problemas de matemáticas?» en el Blog: La ciencia de forma sencilla, en el sitio web: <http://www.xatakaciencia.com/matematicas/por-que-usamos-x-como-incognita-en-los-problemas-de-matematicas> . Consultado el 24 de octubre de 2015.

abecedario (A, B y C) para referirse a cantidades conocidas, y las últimas (X, Y y Z) para las desconocidas. A pesar de la indiferenciación que impone la letra X, en *El hipogeo secreto* se dan vagas descripciones de X. Se trata de un escritor de novelas que viste a la usanza de los griegos, con toga, y se reúne con El otro bajo un pórtico o bajo la sombra de un árbol para hablar de literatura.

El siguiente personaje denotado con una letra es E., cuyo nombre puede provenir, de entre otras muchas, de las siguientes dos raíces: una matemática y otra lingüística. En matemáticas, coincide con el número e (abreviación de *número de Euler*, el matemático que lo descubrió). El número e es un número real (aquellos números que forman un conjunto infinito y no numerable); es irracional, pues no puede ser expresado como una fracción; y trascendente, pues no es raíz de ninguna ecuación algebraica. Representa la función más importante del cálculo diferencial e integral (así como π lo es en geometría o i de los números imaginarios). Así como el 0 es el elemento neutro de la suma y el 1 de la multiplicación, la exponenciación de e (2.71828182...) lo es de la derivación.

El cálculo infinitesimal es descubierto por Isaac Newton y Gottfried Leibniz, en distintos lugares de Europa, pero durante la misma época, y son las primeras matemáticas que hablan del movimiento (y por lo tanto también del tiempo). El cálculo diferencial extiende los límites de la comprensión matemática hacia sus dos extremos: lo infinito y lo infinitesimal, al calcular lo que ocurre cuando las funciones tienden al cero, y por tanto a la nada, o a lo infinito e inconmensurable, razón por la cual también es llamado cálculo infinitesimal. En *El hipogeo secreto*, E. es un arquitecto que construye una ciudad infinita, e igualmente infinitesimal. E. es relacionado explícitamente con el cálculo en la

siguiente cita: «En ese universo (la ciudad de E.) el vuelo de ciertas aves es tenido por una manifestación simbólica del cálculo infinitesimal».²¹⁵ Este pasaje puede hacer alusión a un instinto de las aves que es factible relacionar con el cálculo. Se sabe que éstas buscan preferentemente la ruta que les represente un menor gasto calórico. Para llegar de un punto de la costa a una isla, ellas pueden calcular qué distancia deben volar sobre la playa y en qué momento atravesar el mar, de tal modo que su gasto calórico sea menor.²¹⁶ De algún modo, las aves «saben» en qué momento dejar la costa y atravesar el mar para que gasten el mínimo de energía posible. Este tipo de problemas sólo los puede resolver el ser humano por medio del cálculo infinitesimal. De ahí que el vuelo de ciertas aves pueda ser una representación simbólica del cálculo infinitesimal.

La otra explicación de la elección del nombre de E. está en su profesión. E. es un arquitecto que construye una ciudad «con la forma de un vuelo de torres imprevistas, de columnatas rítmicas dispuestas con módulos que simultáneamente desafían y halagan las posibilidades de la razón»²¹⁷. Descripción emparentada con la obra de un artista que también desafía y halaga las posibilidades de la razón: el grabador holandés Maurits Cornelis Escher, quien gusta de distorsionar hasta extremos inimaginables las posibilidades de la geometría mediante trucos ópticos.

E. podría ser la inicial de Escher, pero también del arquitecto del libro como ciudad, el mismo Elizondo, quien construye «una ciudad eterna y sin sentido.

215 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 294.

216 Esto se debe a que las corrientes de aire bajan hacia el mar y suben cerca de la costa; por lo tanto, el aire les ofrece una mayor resistencia a las aves en el mar que en la playa, por lo que prefieren volar sobre tierra la mayor parte del trayecto.

217 *Ibid.*, p. 234.

Era una ciudad que se leía como un libro».²¹⁸ También se conjetura que «quizás el primer narrador es E.».²¹⁹ E., en ese mismo sentido, podría ser también la inicial de la palabra «escritor».

El tercer personaje nombrado con una letra es H., apodado también «el geómetra». Curiosamente, la H es una letra muy usual en geometría. Se usa para denotar la altura (por influencia del inglés «*high*») y para abreviar la palabra hipotenusa, el lado opuesto al ángulo recto y también el más largo de un triángulo rectángulo. H. es quien más frecuentemente se refiere a teoremas y demostraciones matemáticas. Es él quien escribe en la revista *Jahrbuch über die Fortschritte der Mathematik* un artículo en el que demuestra que «existía alguna relación entre algunas características de la cuadratriz y la determinación de los términos de la serie».²²⁰ En varias ocasiones se habla de la relación que existe entre la geometría y los diversos hechos del texto, como en las siguientes citas, que dan cuenta de las maneras en las cuales la geometría permea en los distintos planos del texto. La primera proviene de la descripción que se hace de la luz del sol que llega a la ciudad: «Él sabía muy bien que el ángulo de incidencia es siempre igual al ángulo de reflexión».²²¹ La segunda se refiere al Urkreis y a su finalidad matematizante del universo: «Los fines de esta asociación están contenidos, muy claramente, en nuestra tarea de estudiar geometría».²²² En esta tercera cita se describe una conquista amorosa y se aúna con una descripción matemática del entorno que enrarece el discurso amoroso, comúnmente alejado de los intrínquilis de la ciencia: «Para seducirla en una

218 *Ibid.*, p. 230.

219 *Ibidem.*

220 *Ibid.*, p. 224.

221 *Ibid.*, p. 235.

222 *Ibid.*, p. 281.

noche poblada de jardines geométricos».²²³ Elizondo, aficionado a colocar las palabras en contextos poco usuales, saca la palabra geometría de las descripciones en las cuales suele encontrársela, y la coloca en un contexto sumamente anómalo: «una alegría geométrica».²²⁴ La geometría requiere, *a priori*, del espacio, pues es la ciencia que lo mide y estudia las relaciones existentes entre sus objetos. Hablar de una alegría, una emoción carente de representación espacial concreta, resulta un oxímoron, y sin embargo, dentro de la obra cobra relevancia, debido a que Elizondo realiza un esfuerzo por estirar la fuerza expresiva del lenguaje para que los objetos que carecen de espacio, lo adquieren, y viceversa.

El cuarto y último personaje que obtiene su nombre de una letra es Pseudo-T. El sufijo griego pseudo significa originalmente «falso» y se usa frecuentemente para añadir un matiz peyorativo a las palabras a las cuales se une, como ocurre con pseudo-intelectual, que denota a una persona que se cree intelectual, y busca por todos los medios que se le reconozca su inteligencia. En física, sin embargo, no tiene ese matiz despectivo propio del habla cotidiana. Se utiliza para estudiar un sistema que se puede explicar mediante otro sistema con el cual guarda ciertas similitudes, por ejemplo, cuando se habla de pseudo espines (imanes elementales).

Sin embargo, el prefijo *Pseudo-* implica la existencia de un objeto o sistema original (un lexema) al cual se pueda referir dicho prefijo. En *El hipogeo secreto* no existe dicho referente. Únicamente se sabe que existe Pseudo-T, la copia, el subsistema o subpersonaje, pero no hay alusión alguna a un «T» dentro de la

223 *Ibid.*, p. 284.

224 *Ibid.*, p. 242.

obra. Existe la sombra, pero no el objeto que la produce. En cuanto a la elección de la T como letra sólo se pueden aventurar algunas conjeturas. Pseudo-T es un paleontólogo, un descifrador de inscripciones antiguas. En ese sentido, la T puede hacer alusión al Tiempo, pues Pseudo-T se encarga de desentrañar secretos de hace más de 50,000 años. Pseudo-T se convierte, sinecdóticamente, en el tiempo, pero al no ser equivalente al mismo, es llamado como Pseudo-T.

Elizondo acostumbra nombrar a sus personajes según la función que éstos tendrán dentro de la narración. En *Farabeuf*, por ejemplo, la mujer del texto que se inmola y le suplica al doctor Farabeuf que la corte en mil pedazos como parte de un ritual erótico sangriento, tiene entre sus diversos nombres el de Mélanie Dessaignes, el cual puede traducirse del francés como «Mélanie se desangra», lo cual es significativo dado que es menester que Mélanie se desangre para cumplir con el rito.

En *El hipogeo secreto*, la elección de cada letra para nombrar a estos personajes no es gratuita, pero tampoco se puede asegurar que exista una sola razón para nombrarlos así. Casi cualquier tentativa por inteligir el significado de sus nombres se enfrentará con la imposibilidad de su demostración. Se puede argumentar, dado que hay una intención matematizante dentro de la obra, que cada uno de ellos representa un terreno distinto de las matemáticas. X es la letra paradigmática del álgebra, E es la función más importante del cálculo infinitesimal, H se corresponde con conceptos claves de la geometría. Pseudo-T tiene al menos dos significaciones dentro de este esquema: es un sufijo usual dentro del campo de la física (denota no sólo al tiempo, sino también a la temperatura); también, y quizás más importante, la existencia de Pseudo-T refuerza la sensación que pretende transmitir Elizondo con sus personajes

incorpóreos de letras que interactúan con otras letras para darle sentido a una aventura grafocentrista.

El sueño de la Perra se construye por medio del lenguaje de las matemáticas, que le dan un tono místico y hermético a la trama, porque se trata de un mundo creado por un sueño, y porque ocupa el lenguaje de las matemáticas, que tiende a usarse en muchas sectas que pretenden acreditarse mediante el uso de la numerología y otros conceptos de carácter pseudo-científico. Esta combinación de elementos místicos y herméticos es la misma que ocupan los pitagóricos, quienes están convencidos de que Dios creó el universo usando matemáticas. Para Pitágoras, incluso, Dios debe tener la forma de una esfera, pues es la figura más perfecta de todas, debido a que todos los puntos de su circunferencia equidistan del centro. No hay protuberancias ni irregularidades en la esfera. Todos los puntos de sus fronteras son matemáticamente iguales y exactos. Es la figura de la perfección por excelencia. *El hipogeo secreto* retoma esta idea pitagórica y hace del círculo (la figura bidimensional análoga a la esfera), el terreno simbólico de la lucha entre las dos fuerzas que se oponen dentro de la trama: Urkreis y Zentrum. Los integrantes del Urkreis (el círculo primigenio) buscan la verdad ontológica de su existencia. Se reúnen en la periferia de la ciudad en ruinas. «La idea de la ciudad ideal, la ciudad concebida exclusivamente para que en su perímetro se desarrolle la acción medular de *El hipogeo secreto*». ²²⁵ Ellos saben que para revelar tal secreto deben defenderse y atacar a «una organización policial absoluta cuyo centro secretísimo está situado en la ciudad de Polt». ²²⁶ Esta policía absoluta es también una cofradía secreta a la cual llaman el *Zentrum* («centro», en alemán), conformada por

225 *Ibid.*, p. 271.

226 *Ibidem*.

personajes oscuros que sólo se mencionan vagamente como una totalidad, pues son un grupo aún más hermético que el Urkreis. El Urkreis es un grupo disidente (excéntrico, periférico), mientras que el Zentrum representa el poder centralista al cual no le conviene que se sepa la verdad del universo.²²⁷

Píndaro, William Shakespeare, Calderón de la Barca y Miguel de Unamuno han tratado anteriormente el tema del sueño-universo, pero el sueño de la Perra guarda una relación más estrecha con el cuento «Las ruinas circulares» de Jorge Luis Borges. Los personajes centrales de ambos textos realizan papeles análogos dentro de sus respectivas obras. De ambos se desconoce su origen; al principio, tanto la Perra como el hombre se encuentran en las ruinas de algún templo, los dos sueñan a alguien y lo imponen a la realidad (el hombre innominado de Borges sueña otro hombre, la Perra, al universo entero). En «Las ruinas circulares», el hombre se consagra al sueño, y en la noche el grito de un pájaro lo despierta. «Rastros de pies descalzos, unos higos y un cántaro le advirtieron que los hombres de la región habían espiado con respeto su sueño y solicitaban su amparo o temían su magia».²²⁸ Este episodio reverbera como un eco lejano en *El hipogeo secreto* cuando los miembros del Urkreis van a hurtadillas a ver soñar a la Perra a los santuarios derruidos y temen despertarla, «estábamos sometidos ya al terror invencible que producía aquel sueño que era una ciudad magnífica de la que nosotros éramos los habitantes».²²⁹ Para ambos grupos de espectadores, ver dormir a estos dos personajes es ver soñar a Dios. El hombre de «Las ruinas circulares» fracasa en sus primeros intentos por traer un ser humano a la realidad, hasta que le implora ayuda a la deidad del templo,

227 Existen miembros del Urkreis que consideran que el Zentrum está conformado por el creador mismo de todos los planos de ficción, como veremos más adelante.

228 Jorge Luis Borges, «Las ruinas circulares», *Ficciones*, en *Obras completas I*, p. 451.

229 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 224.

quien le asegura que muchas veces con anterioridad ha ayudado a otros demiurgos a crear vida, y lo ayudará a él también. Sólo él, el hombre, y el fuego, sabrán que aquel mancebo es un simulacro. Una vez concluido el ritual, el sueño del hombre se vuelve realidad y, tras ser instruido en los ritos que debe atender, lo manda a otro templo despedazado aguas abajo. Tiempo después, el hombre se percata de que un fuego está por arrasarlo su refugio, igual que ocurrió cientos de años atrás. «Por un instante, pensó refugiarse en las aguas, pero luego comprendió que la muerte venía a coronar su vejez y a absolverlo de sus trabajos. Caminó contra los jirones de fuego. Éstos no mordieron su carne, éstos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo».²³⁰ Borges presenta el esquema de un mundo en el cual múltiples dioses se crean unos a otros en ciclos concéntricos, que se extienden infinitamente tanto hacia arriba como hacia abajo. Cada dios presupone la existencia de otro, análogo a él, en un templo más arriba de la montaña.

«Las ruinas circulares» sugiere un mundo en el cual cada dios es soñado por otro, en niveles jerárquicos infinitos, tanto hacia arriba como hacia abajo, mecanismo perfectamente descrito en su poema «Ajedrez», que dice:

Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.
¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza
de polvo y tiempo y sueño y agonía?²³¹

230 Jorge Luis Borges, «Las ruinas circulares», *Ficciones*, en *Obras completas I*, p. 455.

231 Jorge Luis Borges, «Ajedrez», *El hacedor*, en *Obras completas II*, p. 191.

En *El hipogeo secreto* existe un eco que repite esta misma idea borgesiana: «El jugador de ajedrez. Cuando consigue el jaque mate, consagra cada pieza a los dioses que propiciaron su victoria».²³²

Esta misma idea se repite en incontables ocasiones en la obra de Borges. En el poema «El gólem» se vuelve a mencionar la misma espiral de creación. Cuando el rabino se da cuenta de que ha creado un ser vivo de casi nula capacidad de pensamiento se lamenta: «¿Por qué di en agregar a la infinita/ serie un símbolo más?».²³³ Mientras el rabino mira su gólem, al final del poema Borges remata: «¿Quién nos dirá las cosas que sentía/ Dios al mirar a su rabino en Praga?». El modelo espacial que representa en gran medida estos textos es una espiral enroscada en un cono infinito e invertido, en el cual cada una de las creaciones subsecuentes pierde poder creador.

En *El hipogeo secreto*, el mundo tampoco es creación exclusiva de la Perra, pues su existencia presupone a alguien que la creó. Hay quienes piensan que esa otra divinidad es E.; otros, que es X., otros más, que es Salvador Elizondo, El Imaginado, o algún otro personaje, que también crea a los demás y es creado a su vez por otro, interminablemente.

El siguiente esquema representa de modo simplificado el nivel de ficción en el cual se inscribe la Perra y todo lo que de su sueño emana.

232 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 236.

233 Jorge Luis Borges, «El gólem», *El otro, el mismo*, en *Obras completas II*, p. 265.

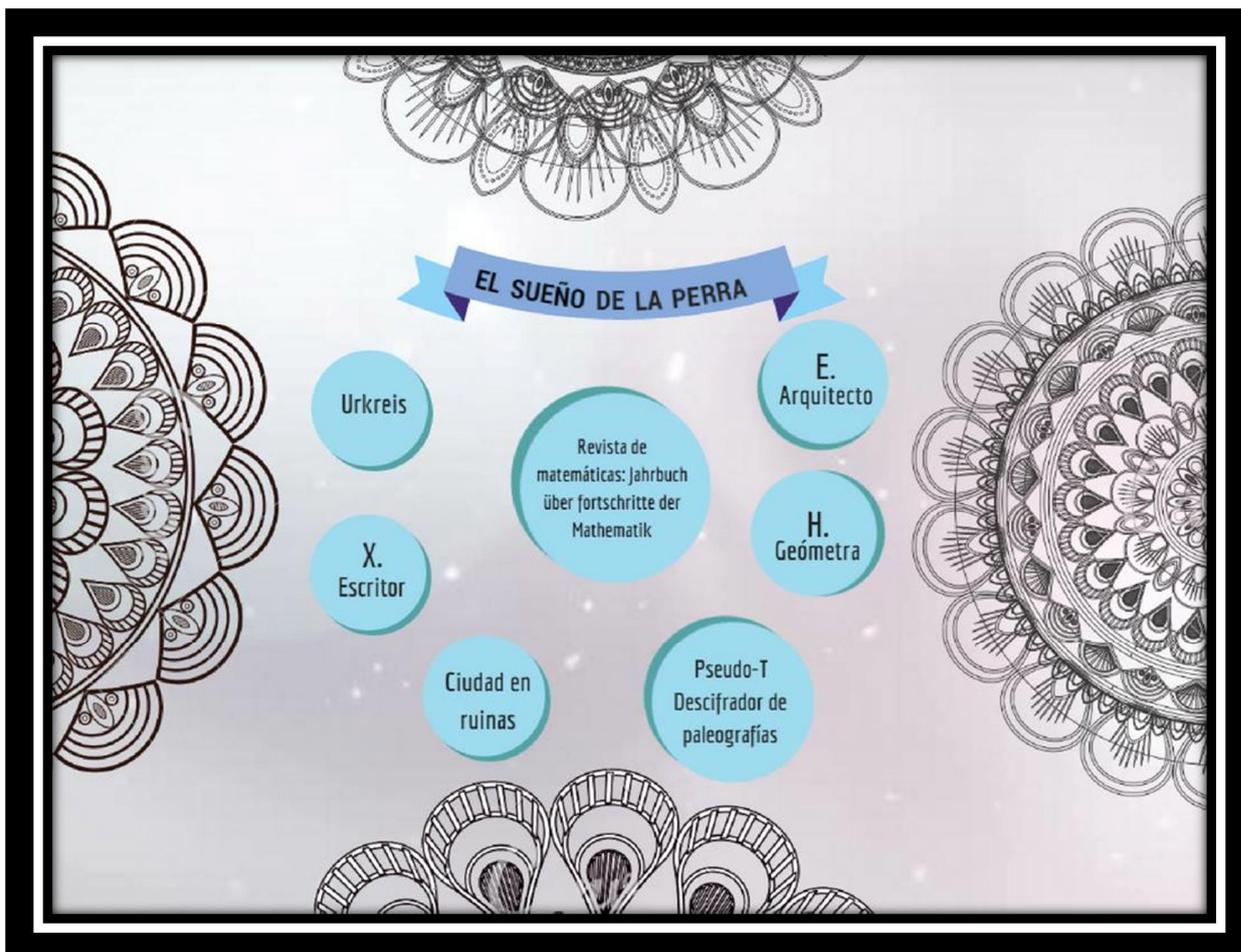


Figura XIII: Esquema simplificado del plano ficcional de la Perra.²³⁴

La Perra sueña este mundo constituido por la ciudad en ruinas y lo que en ella está, sus personajes y sectas secretas, sus publicaciones y sus hacedores de cosmogonías, quienes, cada quien a su modo, erigen universos aparentemente subordinados a éste. Al igual que en «Las ruinas circulares», se desconoce el inicio de esta cadena creacional. Cada ser es creado por alguien más, pero a su vez también crea con sus propios medios otros planos, indiscernibles de los demás.

²³⁴ Esquema realizado por Jennifer Ramírez.

Tanto «Las ruinas circulares» como *El hipogeo secreto* están influidos por el hinduismo y el budismo, tradiciones que piensan el mundo entero como una ilusión soñada por un dios. Borges comenta al respecto, que: «para el budismo, cada hombre es una ilusión, vertiginosamente producida por hombres momentáneos y solos».²³⁵

En el mito creacional puránico hindú, el universo es un sueño de Visnu, en cuyo ombligo medita Brahma. A lo lejos, Siva, con su danza de fuego, prepara la destrucción del universo que crea Visnu. Para los hinduistas, quienes creen que todo está conectado en el mundo y que la causa primera del mismo es Dios, no les crea conflicto pensar que esas tres divinidades sean en realidad una sola. Así, tanto Visnu como Siva y Brahma son sólo Visnu, escindido según los papeles que desempeña en cada caso. Visnu es creador, recipiente y destructor de sí mismo, causa autogenerada y autosustentada por medio de su propio sueño.

El sueño en *El hipogeo secreto* es análogo al del mito hindú: La Perra es el dios Visnu que sueña al mundo, mientras que El Imaginado (personaje que se estudiará más adelante) es Brahma, que medita y pone orden al caos del universo; Mía, la mujer que baila la danza del fuego es, como Siva, la encargada de purificar al mundo con su ígneo baile.

La Perra que sueña al mundo es a su vez creada por alguien más, y ese creador es a su vez creación de otro artífice del universo, que extiende su genealogía infinitamente tanto hacia arriba como hacia abajo en una jerarquía interminable de divinidades en las cuales es imposible saber quién es el primero que da vida

235 Jorge Luis Borges, *¿Qué es el budismo?*, p. 746.

a los demás. El motor primero e inmóvil de *El hipogeo secreto* es incognoscible, porque todos se hallan en constante cuestionamiento de su naturaleza ontológica.

LOS PLANOS FICCIONALES DE LA ESCRITURA

El hipogeo secreto basa parte de su entramado narrativo en las estrategias que utiliza Cervantes en *El Quijote de la Mancha*. La historia del manco de Lepanto complejiza su nivel enunciativo al introducir una multiplicidad de narradores dentro de los planos ficcionales de la obra. El Cervantes ficcionalizado confiesa no ser autor de esa historia, sino únicamente quien se la encontró. Su trabajo fue juntar los manuscritos y darles unidad. Cervantes es, según ese esquema, sólo un recopilador. La historia es contada, primeramente, por un narrador anónimo que habla de la primera salida del Quijote. Sin embargo, a partir del capítulo 9, aparece otro narrador, un cronista llamado Cide Hamete Benengeli. Se menciona que hay un morisco aljamiado que funge como traductor. En el transcurso de la obra se habla también de unos poetas que ayudan a la composición de la historia: los académicos de argamasilla, además de un narrador anónimo que le da unidad a todo el texto. Cada instancia narrativa está perfectamente delimitada por Cervantes con un estilo característico y diferente. Cide Hamete Benengeli, por ejemplo, tiene un estilo propio de los libros de caballerías, en sus descripciones enaltece las hazañas del caballero manchego; a diferencia del narrador anónimo, que se burla constantemente de las acciones del Quijote. Jesús Maestro, de la universidad de Vigo, conceptualiza los niveles narrativos del Quijote de la siguiente manera:

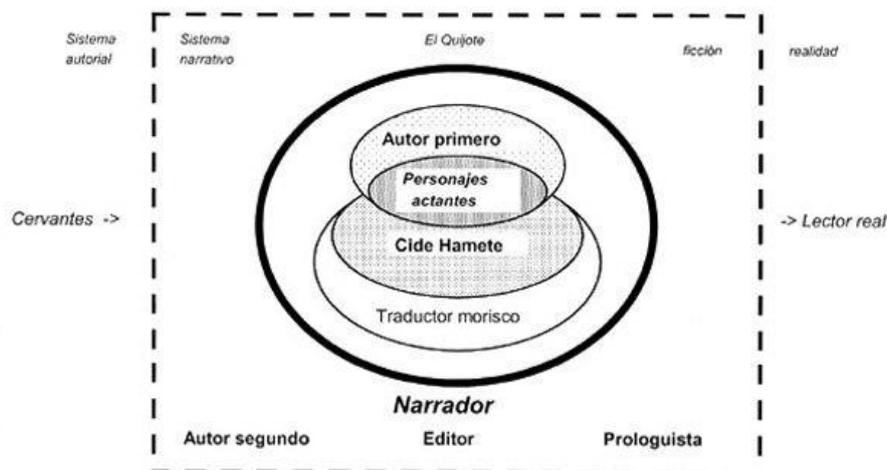


Figura XIV: Planos ficcionales en *El Quijote de la Mancha*.²³⁶

En este esquema los personajes actantes se encuentran en el corazón de los niveles ficcionales de la obra. Cide Hamete Benengeli y el traductor morisco están en contacto con los personajes, pero también están medianamente desvinculados de ellos, pues al llevar la voz narrativa, guardan cierta distancia con lo narrado. En un nivel superior se encuentra el narrador que ordena todos los discursos de los otros. En un supuesto nivel superior de ese narrador se encuentra el Miguel de Cervantes de carne y hueso, dentro de un sistema autorial que lo protege de la confusión que se genera en niveles ficcionales inferiores. Fuera de ese sistema se encuentra también el lector, que disfruta de la obra resguardado por la burbuja de protección que le brinda el muro de su realidad factual.

236 Jesús G. Maestro, «Cide Hamete Benengeli y los narradores del Quijote», que se encuentra hospedado en la siguiente dirección electrónica:
http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cide-hamete-benengeli-y-los-narradores-del-quiote-0/html/ff85f632-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html, consultada el 4 de octubre de 2016.

En *El hipogeo* elizondiano hay un sistema de planos de ficción emparentado con el del Quijote cervantino. En ambos existen varios planos ficcionales creados a partir de la escritura. La diferencia principal entre los del Quijote y los de *El hipogeo*, está en que mientras que Cervantes busca parodiar el discurso de la literatura caballeresca mediante la contraposición de discursos divergentes, Elizondo pretende destruir la pared que protege no sólo al escritor, sino también al lector de su texto.

LOS PLANOS FICCIONALES DE X.

El primer escritor al que me referiré es X. Elizondo lo describe oblicuamente, pero a partir de las pequeñas pistas que da se puede inferir que se trata de un personaje de la cultura grecolatina, pues viste una túnica a la usanza de la gente de las clásicas Grecia y Roma. En un momento del texto, X. le muestra a su interlocutor una de sus novelas: «Escucha lo que acabo de escribir —me dice sacando de su túnica una hoja de papel arrugado—». ²³⁷

X. es un filósofo estoico. En la novela, un narrador que habla de él comenta que X. le dice: «Aspiramos a desconocer el mundo, dice X. Eso fue lo que dijo y cuando lo dijo pareció que sobre los muros escuetos, deplorables, germinaran las formas de un pórtico antiguo, X. estaba sentado en el suelo, acodado en un reborde, como se sentaban los filósofos de la antigüedad en la *Stoa* o en los peristilos de los templos». ²³⁸ X. acostumbra sentarse en la *Stoa* de la ciudad como Zenón de Citio, el fundador del estoicismo, quien acostumbraba reunirse

237 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 305.

238 *Ibid.*, p. 277.

con sus alumnos alrededor de la *Stóa poikilé* (el pórtico pintado), de ahí que fueran conocidos como «los estoicos».²³⁹

X. gusta de conversar bajo un pórtico o a la sombra de un árbol con El otro, un personaje que funciona como su contrapunto, y a quien le cuenta el argumento de sus novelas, casi siempre para escandalizarlo con sus ideas sobre la naturaleza acerca de la literatura, y de lo que para él es lo mismo: el mundo.

Existen dos niveles de elaboración de historias de X.: en un caso se trata de anécdotas que se quedan en el terreno de la literatura oral, y en un segundo nivel, de historias que X. ha plasmado en papel. En ambos casos las historias siempre contienen *leitmotiv* similares que forman parte de un estilo personal, pero también son motivos indiciales de la trama misma de *El hipogeo secreto*.

Las anécdotas de las cuales habla X. representan diversas conexiones intertextuales entre *El hipogeo secreto* y otros textos. Durante una de sus conversaciones, X. le menciona a El otro, casi de pasada y como sin darle importancia, lo siguiente:

Hablamos de la caza. Charlamos bajo los arcos fracturados del sentido trascendente de las armas: la ballesta de san Julián, los mandobles merovingios y las misericordias, los ritos, el ceremonial de la muerte en las partidas de caza de la zorra, la sutileza de la manipulación del florete contra los entusiasmos más expansivos del duelo a espada.²⁴⁰

La primera frase que menciona X. alude a la historia de la ballesta de san Julián y santa Basilisa. Se trata de un texto medieval en verso que data del siglo IV d.C. que narra la historia de Julián, un joven hijo de nobles, afecto a la cacería.

239 Algunas escuelas de filosofía de Atenas acostumbraban tomar el nombre según el lugar en el cual se reunían sus adeptos: «los del Liceo», «los del jardín», «los del pórtico».

240 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 265.

Durante una de sus excursiones se encuentra con un ciervo de gran cornamenta, apunta hacia él con la ballesta. Su presa lo mira y le dice:

Líbrate de hacerme daño, te lo digo muy afligido
porque si tu flecha me mata algo más habrás herido
tú a tus padres matarás, no lo tomes en olvido.²⁴¹

Julián, que cree que fue una alucinación, dispara, y la flecha se incrusta en el corazón del animal, que cae muerto al piso. Julián, asustado por la maldición recién proferida del ciervo, huye de su casa para evitar que se cumpla (igual que Edipo tras oír el augurio del oráculo de Delfos). Con el tiempo se convierte en un gran guerrero, y un rey, en agradecimiento por su ayuda en cierta batalla, le otorga a su hija Basilisa por esposa, y le regala también un castillo. Años después, los padres de Julián, que lo han buscado todo el tiempo que ha durado su ausencia, llegan al castillo y le preguntan a Basilisa si sabe algo de él. La esposa, sabedora de la historia de su marido, les hace algunas preguntas, y tras cerciorarse de la sinceridad de aquellos ancianos, los deja pasar a su alcoba y dormir en su cama para que repongan sus fuerzas. Sale a buscar a Julián, pero se cruzan en el camino. El esposo entra al castillo sin ver a su mujer. En sus aposentos ve a dos personas en su cama. Piensa que su mujer ha cometido adulterio y los asesina a puñaladas. Basilisa entra instantes después y le revela, horrorizada, la identidad de aquellos ancianos. Julián desfallece y cuando recobra la conciencia decide dejar su vida de lujos y retirarse al campo. Basilisa

241 «La leyenda de san Julián y Basilisa »está disponible en la siguiente dirección electrónica:

http://www.padulcofrade.com/monograficos/leyendas_y_tradiciones/san_julian_y_santa_basilisa.htm, consultada el 7 de julio de 2016.

lo acompaña y juntos edifican una iglesia a la ribera de un río para ayudar a los menesterosos que así lo requieran.

La historia de la ballesta de san Julián guarda relación temática con *El hipogeo secreto*. Ambas versan acerca de un parricidio. En el caso de Julián, que mata a sus progenitores sin saber que son ellos; en *El Hipogeo secreto*, los hijos (personajes creados) que pretenden asesinar a su padre (su escritor).

También existe una relación estilística entre ambas. En la historia de la ballesta de san Julián existe otro plano ficcional: a la mitad de la historia la narración en verso se interrumpe abruptamente y se narra en prosa la historia de Ludoviket, un muchacho que está leyendo la leyenda de san Julián y santa Basilisa, sin percatarse de que a su alrededor se avecina la lluvia: «Ajeno a todo, él prosigue la lectura en la que ya Julián y Basilisa se disponen a purgar el crimen hasta que haya ‘una señal sin velo’ y que dice así».²⁴² La historia de Julián es interrumpida tres veces por Ludoviket, quien los lee mientras, a su vez, es buscado por su padre y su hermano, al igual que Julián por sus progenitores. Al final, tal como ocurre con Julián, encuentran a Ludoviket, dormido y guarecido de la lluvia, con el pergamino en las manos, y regresan juntos a casa. En la historia de san Julián existe un *trompe l’oeil* apenas perceptible: trata de un joven mancebo que está leyendo la historia de san Julián; sin embargo, él también es parte constitutiva de la historia que lee, por lo tanto, se encuentra atrapado dentro de ella, al igual que ocurre en *El hipogeo secreto*, que trata, entre otras muchas cosas, de un personaje que lee *El hipogeo secreto*, pero que a diferencia de

242 *Ibidem*.

Ludoviket, éste se da cuenta de que si deja de leerse en algún momento, corre el riesgo de dejar de existir.

La segunda frase (los mandobles merovingios y las misericordias) hace alusión a las múltiples historias sangrientas de la dinastía merovingia, que gobernó parte de la actual Francia, Alemania y Austria, durante los siglos VI al VIII. Esta dinastía es insigne por dos hechos opuestos: su brutalidad para gobernar, que incluye numerosas traiciones familiares que cometieron para mantenerse en el poder, y, paradójicamente, el impulso que le dieron a la religión y cultura de su época. El más famoso de todos sus reyes fue Clovis, rey de Orleans, quien realizó la mayor expansión de su reino gracias a sus campañas bélicas y asesinatos políticos. Se cuenta que una vez, tras saquear la iglesia de Soissons, un obispo pide al rey Clovis que le devuelva un vaso litúrgico de gran valor para él. Clovis accede, sin embargo, antes de tomar el vaso, uno de sus guerreros golpea con su hacha la mesa y le dice: «Aquí no obtendrás nada más que aquello que el destino te haya atribuido verdaderamente».²⁴³ Clovis, sin decir nada, devuelve el vaso al enviado. «Un año más tarde, reprende al guerrero contestatario, durante el curso de una revisión en el campo de Marte, por portar inadecuadamente las armas, y le parte el cráneo con su hacha».²⁴⁴ En otra ocasión, Clovis convence a Clodéric de asesinar a su padre Sigebert, tras lo cual él reconocerá su reinado. Clodéric acuchilla a su padre durante la siesta. Clovis

243 Laurent Theis, *Clovis*, p. 41. El original está en francés: «Tu n'auras rien ici que ce que le sort t'attribuera vraiment».

244 *Ibidem*. El original está en francés: «Un an plus tard il reproche au contestataire, au cours d'une revue au Champ de Mars, d'avoir apporté des armes mal tenues et lui fend le crâne de sa hache».

lo cita en la corte para confesar su crimen. Clodéric lo admite y es ejecutado en seguida.²⁴⁵

La otra parte de la historia de Clovis está cifrada en la batalla de Tolbiac contra los alamanes en 496. Clovis se encuentra acorralado por sus enemigos y le reza a Cristo. Le dice que si sale vivo de esa batalla se convertirá al cristianismo. Segundos después una flecha alcanza al jefe alemán y su ejército huye en desbandada. Tras la batalla, Clovis se convierte al cristianismo, y tanto él como miles de sus soldados son bautizados en la iglesia de Reims.²⁴⁶ A partir de entonces casi todos los reyes franceses son consagrados en esa catedral, hasta entrado el siglo XIX. Este hecho marca el inicio de la unión entre el poder político y religioso en Francia. Así, la historia de Clovis puede dividirse en dos partes: en la primera es un pagano que realiza atrocidades para conservar el poder, y en la segunda se convierte al cristianismo y a partir de entonces apoya a la Iglesia, de ahí que el narrador hable de «los mandobles merovingios y las misericordias», pues son las dos aristas de la historia.

El relato de los merovingios y la de san Julián tienen algunos rasgos en común: ambas historias provienen de la Edad Media, y se pueden dividir en dos partes: aquella en la que ambos personajes principales matan despiadadamente, y una segunda en la cual los dos se vinculan de uno u otro modo con la Iglesia y actúan según los preceptos del cristianismo a partir de entonces. A partir de ahí, las dos historias son contrastantes: mientras que Julián asesina a sus padres sin saber que son ellos, llevado por los celos de pensar que es su esposa quien ha cometido adulterio, el merovingio Clodéric es perfectamente consciente de matar a su

245 *Ibid.*, p. 50.

246 *Ibid.*, p. 44.

padre, su móvil es la ambición por el trono. X. menciona ambas historias porque tienen relación con uno de los temas centrales de *El hipogeo secreto*: el asesinato del padre escritor por parte de sus hijos escritura.

Al igual que los estoicos, que creen en un universo completamente determinista, en el cual el azar es computable en cero, X. cree vivir en un mundo estrictamente determinista, escrito por un dios que todo lo sabe y que ha estipulado las vidas y los destinos desde el principio. El tiempo estoico, y por tanto también el de X., es cíclico, pues cada vez que alguien los lea, los personajes realizarán las mismas acciones una y otra vez, al infinito. Ése es el tema central de sus novelas: el mundo como un libro que alguien escribe.

Al principio de la obra, X. se encuentra con El otro y le muestra un trozo de ámbar que aprisiona desde hace cincuenta mil años a una efímera, el insecto alado más antiguo que existe, frágil y que además sólo vive unas cuantas horas, o a lo sumo un día. Las efímeras son ideales para los propósitos de Elizondo debido a que reúnen dos características que se avienen perfectamente con la trama: por un lado son insectos que datan de hace más de 50 millones de años y a la vez es una especie que vive a lo sumo un solo día como adulto, lo cual los hace antiguos y a la vez fugaces, condición de los personajes de *El hipogeo secreto*.²⁴⁷

247 Coincidentemente con el texto elizondiano, durante el 2011 se descubrió una efímera que data de hace unos 100 millones de años y que fue atrapada en una resina mientras buscaba dónde poner sus huevos, por lo que se conservó en ámbar hasta nuestros días y gracias a lo cual los científicos pudieron estudiar muchas características de esta especie de hace millones de años. Véase «El pasado evolutivo de un insecto que sólo vive un día como adulto», en la siguiente dirección electrónica: <http://noticiasdelaciencia.com/not/1915/el-pasado-evolutivo-de-un-insecto-que-solo-vive-un-dia-como-adulto/> , consultada el 23 de junio de 2016.

En uno de los fragmentos de mayor relevancia del texto, acontece lo siguiente:

—«Es más tarde de lo que tú crees»— repitió luego, como para sí, mientras miraba fijamente el ámbar que sostenía con la punta de los dedos.— Tú tienes la culpa— [...] pero no importa; todavía es posible realizar la experiencia— señaló con un gesto el pedazo de ámbar que tenía en la mano—. Si se dicen las palabras requeridas — continuó—, al fundir el ámbar la efímera quedará liberada y volará otra vez. Llevará a buen término una acción iniciada hace cincuenta milenios: la acción de revolotear incesantemente durante unas cuantas horas antes de morir. [...] Su sonrisa tenía una particularidad inquietante: era una sonrisa estática; una sonrisa que no acontecía [...] —Yo muchas veces pienso que el mundo es un hecho alquímico— sonrió—. ¿Tú también, verdad?... una *fata fracta*, claro, ¿verdad? Así es como hay que entender el libro. —Volvió a hacer el gesto circularizante, pero más rápidamente que cuando había comenzado a hablar de nosotros como una imagen literaria— ... yo creo que ese personaje es un mago— dijo luego refiriéndose al autor del libro del que nosotros éramos, supuestamente, los personajes. [...] Esta vez la sonrisa estática se sostiene un instante que dura mucho tiempo y finalmente, súbitamente, estalla, se expande, se disuelve, convirtiéndose en una carcajada dolorosa, apenas perceptible, casi banal.²⁴⁸

X. intuye que tanto El otro como él son personajes de un libro que alguien está escribiendo. En la cita hay rastros de ese proceso de escritura, y quizás también de lectura. Cuando El otro dice que la sonrisa de X. era una sonrisa estática, que no acontecía, es una descripción que parece emular el momento aquel en el que el escritor (o lector) se detienen por alguna razón, un momento. X., al ser consciente de su carácter escritural, siempre sobreactúa sus gestos. Le gusta decir frases crípticas y sentenciosas, enuncia misterios que El otro detecta como frases hechas para escandalizar a los demás. Parte de esos gestos es el círculo que traza con el brazo en dos ocasiones, a distintas velocidades, y que en este contexto parece aludir al acto de lectura y relectura de un escrito, que, como en un círculo, siempre pasa por los mismos puntos, pero nunca es igual un ciclo al otro, porque el acto puede realizarse a distintas velocidades, una y otra vez.

248 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, pp. 237-238.

Uno de los símbolos que aparece frecuentemente en el texto es la efímera atrapada en el ámbar, y que ha permanecido en ella durante cincuenta mil años, los mismos que se conjetura que llevan de existencia los personajes del Urkreis, por lo cual la efímera atrapada en el ámbar se convierte sinecdóticamente en un símbolo de los personajes atrapados dentro de la novela. La frase: «Todavía es posible realizar la experiencia» está referida en distintas ocasiones a realizar un ritual mediante el cual descubrirán quién es su creador. En esta escena se traslada al derretimiento de la efímera, que representa, en este contexto, el descubrimiento de su creador, y, ya que sólo podrá revolotear unas horas antes de morir, se convierte también en el primer indicio de las intenciones de algunos personajes del texto: matar a su creador, aunque para ello tengan que morir también con él.

X. se sabe escrito por alguien. A su vez, él también ha escrito varias novelas, cuya idea central es siempre un mundo creado a partir de la escritura. Una de esas novelas se llama *Las pirámides de Egipto*, de la cual lee a El otro el siguiente fragmento:

El Pseudo-T. Se había puesto a meditar acerca del principio empleado por los arquitectos que habían construido las pirámides. ¿Por qué son eternamente perdurables esas construcciones?, se preguntaba. Luego consultó el problema con el viejo E., el arquitecto que amaba soñar ciudades imaginarias y que conocía algunos principios secretos de la edificación.

—Dime, ¿Por qué son eternas esas 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 en el que eran personajes. Los que no sabían esto pensaban que era un libro sagrado, hasta que

alguien cayó en la cuenta de que no era un libro sagrado, sino un libro que alguien estaba escribiendo.²⁴⁹

El fragmento que le lee X. a El otro está basado en un chiste que le contó Roger Callois a Elizondo:

Fui amigo de Roger Callois, crítico francés, que me contó cierta vez un chiste de sobremesa fantástico, que siempre he tenido muy presente: «¿A que no sabe por qué las pirámides de Egipto nunca se han caído?» «Porque fueron diseñadas como si ya se hubieran caído». El sistema piramidal no admite caerse, ya no se puede caer nunca. Creo que esto de Callois lo menciono en *El hipogeo secreto*. Para mí eso de describir tiene más o menos el mismo sentido de construir la pirámide como si ya se hubiera caído.²⁵⁰

Al incluir esta vivencia como parte de la novela, ficcionaliza una anécdota de su vida y la hace formar parte de uno de los planos de su obra. La novela consta solamente de este diálogo y sus personajes son E. y Pseudo-T. En ella, X. menciona que E. es un arquitecto viejo que gusta de construir ciudades derruidas, justo como lo son las pirámides de Egipto y los grabados de Piranesi, a los cuales también alude para referirse a la ciudad en ruinas. Esta novela es en realidad un comentario que resulta ser también la poética de la arquitectura en *El hipogeo secreto*: Polt, la ciudad en ruinas soñada por E. es eterna porque fue concebida después de su destrucción. La frase que describe las pirámides de Egipto en la novela de X. es muy similar a la que describe la arquitectura de

249 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 305.

250 Rolando Romero, *Op.cit.*, p. 128.

Polt. Tanto en *Las pirámides de Egipto* como en *El hipogeo secreto*, los personajes se dan cuenta de ser parte de un libro que está siendo escrito.

La siguiente novela de X. se llama *El hombre proferido*, la cual adopta un estilo más técnico y frío. Parece, también, y según las conjeturas de El otro, un expediente secreto que ha sido hurtado de alguna sociedad oculta gubernamental. Habla de un personaje que siente que es escrito por alguien más. El nombre de este personaje es Salvador Elizondo.

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.

Esta es una grabación —dice la voz por teléfono después de una pausa—. Es altamente probable que en este momento estuvieras escuchando el Adagio. La parsimonia de esas cadencias que se dibujan como volutas sobre el continuo, que revierten sobre sí para trastocarse y convertirse ellas, a su vez, en el continuo que liga las lentísimas proposiciones del órgano ¿verdad?... Tus gustos musicales del momento delatan un estado de ánimo que frisa siempre el rompimiento violento de tu aceptación de la realidad que te habías impuesto como el principio en el que se sustentaba una manera de vivir en la que la fantasía hubiera sido un sacrilegio. Crees que basta escribir en ese cuaderno una sucesión de palabras para... pero es más tarde de lo que tú crees.²⁵¹

El hombre proferido es una novela que da muchas cosas por supuestas. Todo en ella está envuelto en el misterio. El nombre mismo tiene una intención abismante: toma en cuenta el significado etimológico de la palabra «proferir», que en latín quiere decir «echar afuera de la boca». En ese sentido, el hombre

251 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 258

proferido es alguien creado a partir de la invocación, del proferimiento de una palabra que lo ha impuesto a la realidad. Al ser Salvador Elizondo el personaje principal de la novela, el título se refiere a él, por lo que se infiere que ha sido proferido por alguien, en este caso, un ser perteneciente a un plano superior de existencia, ¿X. quizás?

Al llamar por teléfono al hombre proferido, la grabadora les contesta con un mensaje de voz. Un narrador, no se sabe si es la voz grabada u otra, dice que seguramente su interlocutor está escuchando en ese momento *el Adagio*, una composición de «lentísimas proposiciones de órgano».²⁵² En otro momento menciona:

...¿has escuchado el adagio ese? Si ¿verdad? La noche se amplifica. Parece que late con el ritmo de la sangre. 70 pulsaciones por minuto. Ímpetus que de tan violentos declinan poco a poco hasta convertirse en el diapasón ininterrumpido; el pizzicato, en los registros graves, del continuo, como dicen».²⁵³ Por último, algún narrador menciona: «persisten respiraciones cuyo ritmo y timbre recuerdan el modo en que la sonoridad emanan del violoncello. Voz de contralto».²⁵⁴

Con toda probabilidad la obra a la cual se alude en el texto se trata del «Adagio en sol menor», también conocido como el «Adagio de Albinoni», que en realidad fue compuesto por Remo Giazotto en 1945, y publicado en 1958, con el argumento de que está basado en una pieza de Tomaso Albinoni encontrada en las ruinas de la biblioteca de Dresden, tras la devastación en que queda después de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, tal argumento parece ser sólo un pretexto para incrementar la popularidad de dicha pieza, que

252 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 259

253 *Ibid.*, pp. 246,247.

254 *Ibid.*, p. 243.

efectivamente es muy utilizada durante la segunda mitad del siglo XX para diversas producciones cinematográficas.²⁵⁵ Incluso Elizondo lo considera uno de los mejores adagios que se han compuesto, y lo utilizó de fondo en unos programas radiofónicos que condujo durante los años setenta.

A pesar del misterio en el cual está envuelta la llamada, en ella se menciona una historia que arroja una luz acerca del propósito de la misma.

Dicha llamada se refiere a y coincide aproximadamente con algunas observaciones acerca de la epopeya de un explorador perdido en las nieves del Polo Sur consignadas en la misma página. El pensamiento más significativo a este respecto se refiere al sino trágico del explorador «...que acepta que su destino es perderse». Es de suponerse, a pesar del estilo sumario de las primeras líneas de la transcripción, que ésta fue hecha directamente hasta allí y que el resto fue reconstruido posteriormente. «...and Victory. Quizá convencido de frisar algo que remotamente alude a una experiencia absoluta. Pero esa experiencia, en el segundo movimiento, puede ser la soledad. El capitán Scott, experimentador de la muerte más intensa.»²⁵⁶

El tema de la conversación de la llamada alude en realidad a tres hechos relacionados entre sí. En el nivel anecdótico se refiere a la expedición que realiza el capitán británico Robert Falcon Scott durante los años 1910 a 1913, que tiene como finalidad alcanzar el polo sur terrestre. La expedición toma el nombre de su barco —Terra Nova—. Con un grupo de cinco expedicionarios británicos alcanza el centro del polo sur el 17 de enero de 1912, sólo para descubrir que los noruegos les han ganado por cinco semanas en alcanzar ese mismo punto. Tras un muy accidentado regreso, perecen todos los integrantes de su grupo a causa del hambre, el agotamiento y el excesivo frío, de ahí que en

255 Entre otras, esta pieza fue utilizada por Orson Welles en su película *El proceso* (1962) basada en la novela de Franz Kafka del mismo nombre.

256 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 273.

la llamada telefónica se refieran al capitán Scott como el «experimentador de la muerte más intensa», en este caso, por hambre e hipotermia.

Sin embargo, en el libro la alusión no parece referida directamente a la anécdota de la expedición del capitán Scott a la Antártida, sino más bien a su ficcionalización y puesta en pantalla grande por Charles Frend en 1948, en la película *Scott to the Antarctic*, la cual relata, de manera medianamente apegada a la historia, dicha expedición. El encargado de la banda sonora de esa película es Ralph Vaughan Williams, quien queda prendado de la historia y posteriormente la utiliza para componer su *Sinfonía número 7*, la cual se conoce también con el nombre de *Sinfonía Antártica*, ejecutada por primera vez en 1953. Consta de cinco movimientos, cada uno de ellos precedido por una cita literaria que alude al tema de cada movimiento.

Durante la llamada telefónica se mencionan únicamente dos palabras («...*And Victory*»), de las cuales se puede colegir que pertenecen al epígrafe que precede al primer movimiento de la *Sinfonía Antártica*, que dice:

Sufrir males que la esperanza cree infinitos,
perdonar errores más oscuros que la muerte o la noche,
desafiar un poder que parece omnipotente.

[...]

No para cambiar, ni desfallecer, ni arrepentirse.
Esto... es lo que es. Bueno, grandioso y feliz, hermoso y libre.
Esto solamente es la vida, la alegría, el imperio y la victoria.²⁵⁷

257 El original en inglés es el siguiente:
«To suffer woes which hope thinks infinite,

Estos versos pertenecen al final del acto cuarto del poema «Prometeo liberado» de Percy Bysshe Shelley, quien retoma la tragedia del *Prometeo encadenado* de Esquilo, según la cual el titán Prometeo roba el fuego del carro de Helios y se lo entrega al ser humano, razón por la cual recibe un castigo ejemplar ideado por Zeus: es encadenado a una roca en la cima de una montaña. Cada mañana un águila gigantesca le devora el hígado. Por la noche éste se regenera, únicamente para volver a ser devorado al día siguiente por la misma águila, eternamente. El tema de Prometeo ha sido revisitado por muchos artistas a lo largo de la historia de la cultura para representar al hombre osado que se atreve a desafiar a la divinidad. Percy Bysshe Shelley retoma la idea en su «Prometeo liberado» para hacer una metáfora de Prometeo como el hombre moderno que se rebela ante los dioses al sentirse capaz de hacerlo todo por sí mismo. La elección de este epígrafe no es producto de la veleidad del escritor. No es coincidencia que el tema del «Prometeo liberado» sea la rebelión de Prometeo en contra de Zeus, el rey de los dioses, así como *El hipogeo secreto* trata de la rebelión de los personajes ante su creador.

Así, Elizondo ocupa una serie de referencias cruzadas, relacionadas con temas muy similares que apuntan siempre en la misma dirección: la rebelión y la muerte. En la *Sinfonía antártica* de Vaughan Williams muere el personaje

To forgive wrongs darker than death or night,
To defy power which seems omnipotent,
/ ... / Neither to change, nor falter, nor repent:
This ... is to be/ Good, great and joyous, beautiful and free,
This is alone Life, Joy, Empire **and Victory**».

El texto puede encontrarse en la siguiente dirección electrónica:
<http://knarf.english.upenn.edu/PShelley/prom4.html> , consultada el 5 de marzo de 2016.

principal al final del tercer acto, casi a la mitad de la obra, que puede aludir a la muerte de algunos de los personajes centrales de *El hipogeo secreto* antes del término del texto, mientras que en el «Prometeo liberado» se habla de la rebelión de Prometeo ante Zeus, al igual que ocurre con los personajes del texto de Elizondo.

La llamada de la cual se habla en el texto se trata en realidad de un mensaje cifrado mediante el cual alguien, nunca se sabe quién, le advierte al personaje Elizondo que su vida corre peligro porque sus personajes se le han rebelado como Prometeo a Zeus, y pretenden asesinarlo.

El personaje central de la novela *El hombre proferido* escrita por X. es Salvador Elizondo, quien a su vez escribe una novela llamada *El hipogeo secreto*, que versa acerca de unos personajes que se saben escritos por él y que a su vez escriben novelas en las cuales sus personajes crean universos literaturizantes, al igual que ocurre en «Las ruinas circulares», donde cada hombre crea a otro hombre que a su vez crea a otro hombre, dentro de un laberinto de causalidad espiroidea que se extiende infinitamente hacia arriba y hacia abajo dentro de los planos de ficción.

La tercera novela que se le atribuye a X. es en realidad una carta llamada *La carta anónima*. Ésta se encuentra en la cómoda del salón afrancesado en el que la mujer lee una novela burguesa. También se la lee X. a El otro bajo la sombra del árbol. Poco se sabe de esa carta, excepto que al parecer se trata de un complot contra el escritor que les ha dado concreción ideal. De esa carta sólo se conocen frases aisladas: «—Es preciso acudir...los intereses de la

Organización...una elección que ciertamente...».²⁵⁸ Se trata de una carta en la cual se conspira en contra de su creador, y al parecer, por lo que se insinúa en el texto en múltiples ocasiones, insta a los integrantes del Urkreis a concretar un plan para derrocar a su creador.

Las tres novelas de X. tienen una lógica identificable y un papel claro dentro del texto. Entre todas resumen de manera esquemática la trama de *El hipogeo secreto*, tanto en el fondo como en la forma. Cada una de ellas centra su atención en algún aspecto de la trama y en un arte: *Las pirámides de Egipto*, como su nombre adelanta, se centra en la poética de la arquitectura y el espacio del texto. *El hombre proferido* hace énfasis en sensaciones acústicas (el verbo proferir, el *Adagio* de Albinoni y las llamadas telefónicas). Se centra en la música y en la creación de un personaje llamado Salvador Elizondo, que gusta de escribir historias en las que el mundo es un hecho literario. *La carta anónima*, por lo poco que se conjetura de ella, se sabe que hace una mayor alusión a la literatura, pues menciona no sólo que son creación de un literato, sino que plantea la posibilidad de interactuar con él y, en un llamado a la acción (las manos, el tacto), y asesinarlo.

Los planos de ficción que nacen a partir del plano ficticio de X. se pueden esquematizar muy imperfectamente de la siguiente manera:

258 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 267.

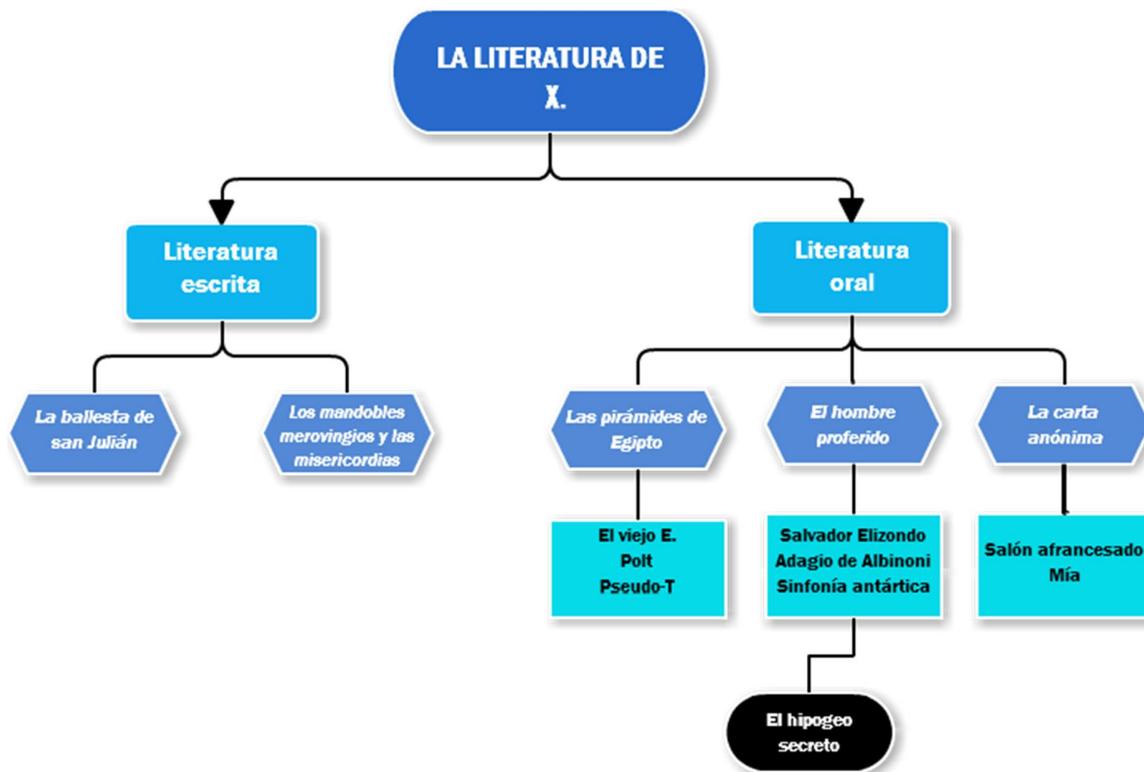


Figura XV: La literatura de X.²⁵⁹

Como se puede apreciar en el esquema precedente, los niveles ficcionales de X. se abisman hasta lo infinitesimal debido a la inclusión del primer término dentro de la cadena especular de realidades que subyacen una debajo de la otra. La trilogía de novelas de X. construye a varios de los personajes del texto (E., Pseudo-T, Mía, Elizondo), los cuales a su vez también crean universos en apariencia subordinados al de X. Dentro de la novela *El hombre proferido* hay un personaje que escribe una obra llamada *El hipogeo secreto*, dentro de la cual se habla de un personaje (X.) que escribe unas novelas donde un escritor escribe *El hipogeo secreto*, como en un juego de cajas chinas. El lector puede adivinar la cadena interminable de subordinaciones infinitesimales que esto produce,

²⁵⁹ Esquema realizado por Jennifer Ramírez.

justo como dos espejos paralelos entre sí, de cuya confrontación surge lo infinito y lo infinitesimal.

Entre los planos en los cuales abisma X. sus creaciones se encuentra uno muy digno de análisis: se trata del plano ficcional en el cual X. crea a Salvador Elizondo.

LOS PLANOS FICCIONALES DEL PERSONAJE SALVADOR ELIZONDO

En la novela *El hombre proferido* de X., se menciona que lo que existe es creación de un escritor llamado Salvador Elizondo, que escribe un libro que lleva por título *El hipogeo secreto*. Elizondo se encuentra en su estudio, el cual nunca es descrito explícitamente. Sólo se sabe que es el lugar desde donde los escribe a todos y del cual parten las realidades. A Elizondo se le atribuyen dentro del texto varias historias.

La primera de ellas es la historia de una mujer que se encuentra en la habitación de una casa afrancesada, donde ella lee una novela burguesa y banal, empastada en un álbum de tafelete rojo. En el momento en el que se la describe se dice que está dormida, y que ha llegado al final de una página, tras lo cual no se sabe si continuará con su lectura, o dejará caer el libro en cualquier momento para nunca más levantarlo, en cuyo caso los personajes que lee, la historia que se va formando en su cabeza, y de la cual son producto los personajes, morirán para siempre. Se conjetura que el libro que tiene entre las manos se llama *El hipogeo secreto*; pero otros dicen que es *Les 500 millions de la Béguin*, de Jules Verne. Cerca de ella se encuentran también una foto, una revista y una carta.

Acerca del primer libro que pudiera la mujer tener entre las manos, y que llaman *El hipogeo secreto*, se dice que es escrita por el personaje Salvador Elizondo. Ahí se habla de una conjura liderada por el Sabelotodo y su círculo de taumaturgos, en contra de un escritor que los está escribiendo, al cual llaman El imaginado. Acerca de él, uno de los personajes del texto dice que: «Seguramente ése, a quien hasta ahora nadie acierta a dar otro nombre que el de El Imaginado, sonrío para sí cuando me concibe consciente de ese juego mediante el que él, que sólo es una abstracción, me va dando vida con su escritura».²⁶⁰ El imaginado nunca es descrito físicamente. Es un personaje más conjetural que corpóreo, pero se cree que en ese libro se narra su agonía, «los últimos momentos en la vida del autor que ve pasar por su mente, antes de morir, cada uno de los incidentes contenidos en el álbum de tafelete rojo, menos aquellos, claro está, que se refieren precisamente a los últimos días de la Organización».²⁶¹ Los personajes que hablan de él no lo conocen, pero conjeturan que está viviendo sus últimos días de vida.

Uno de los principales actores de esta rebelión es el Sabelotodo, de quien se dice que es un personaje que sabe más de lo que cuenta. Es un hombre misterioso, hermético, del cual nunca se menciona rasgo alguno. Es el presentador de un grupo de acróbatas que se han asentado en un barracón, cerca de un campo de esparto y un cementerio, para dar algunas funciones ante los pocos espectadores que los van a ver cada noche, entre tabladillos corruptos y precaria iluminación. Se sabe que sus números son tristes y desolados.

260 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 262

261 *Ibid.*, pp. 292,293.

En aquel barracón de acróbatas se presenta el acto de la Flor de Fuego, una mujer que con su danza trastoca la realidad de los espectadores porque les revela algo más que un baile. Hay en sus pasos la insinuación de «un coito sangriento, una ceremonia».²⁶² La danza de la Flor de Fuego destruye, en quienes la miran, la certeza del mundo en el cual moran, así como la danza de Siva aniquila el mundo. En el texto se describe el número de la siguiente forma:

«—¡Pasen señoras y señores!— comenzó a gritar de pronto el Sabelotodo—. ¡Pasen a ver la danza de la sonámbula que está soñando el mundo! ¡Pasen a ver bailar a la Flor de Fuego que encarna el misterio del gran solipsismo, pasen!— ».²⁶³ La danza de la Flor de Fuego es la danza de una mujer que está soñando al mundo entero. Nadie quiere verla a los ojos, porque la sola idea de ser su sueño les parece terrible. «Brotó el recuerdo súbito de aquel barracón de atracciones donde la Flor de Fuego aparecía de pronto sobre el tablado. Nada más para verla. Y todos bajaban los ojos, aterrorizados por esa mirada cuya expresión más concreta era una forma de la danza».²⁶⁴ Al terminar su representación, la mujer camina y guía a los espectadores por la ciudad. Adelante la acompañan el Sabelotodo, X, el viejo y un narrador anónimo.

262 *Ibid.*, p. 230

263 *Ibid.*, p. 310.

264 *Ibid.*, p. 277.

LES 500 MILLIONS DE LA BÉGUM

Se dice que la mujer de la casa afrancesada está leyendo una novela de pastas duras, que puede tratarse de *El hipogeo secreto*, o bien, de *Les 500 millions de la Bégum*, de Jules Verne. A pesar de que jamás ahonda demasiado en esta conjetura, la menciona en cinco ocasiones dentro de la obra, por lo que la relación existente entre esta novela y *El hipogeo secreto* debe ser ciertamente importante. En la primera mención de la novela de Verne, se lee que: «al final de cuentas esa historia, la de este libro, resulta ser una historia de horror, de tristeza y de magia, cuando no una novela de esas que a veces se leen en casas olorosas a fruta; o ni siquiera eso. Algo como *Les 500 millions de la Bégum*, pero al revés. Una historia triste, pero que, en cierto modo, hace reír a la gente». Más adelante, se vuelve a mencionar, de paso y como sin darle importancia, que «Él y ella son los personajes, todavía imprecisos, de una novela escrita con cierta pretensión literaria, pero en realidad del género de *Les 500 millions de la Bégum*».²⁶⁵ En la habitación en la que la mujer lee esta novela hay un cuadro de naturaleza muerta pintado por Chardin. En este fragmento, Elizondo transfiere el olor de ese lienzo al cuarto mismo, con lo cual le da al cuadro una existencia y un volumen dentro del plano de la mujer. El narrador del texto semantiza en varias ocasiones la idea del olor a fruta para referirse a las casas burguesas de gente acomodada y sin mayores preocupaciones, que se puede dar el lujo de leer historias banales para pasar el rato. Debido a que la mujer puede estar leyendo *El hipogeo secreto* o *Les 500 millions de la Bégum*, debe suponerse que, bajo ciertos términos, el narrador considera que los dos textos son equivalentes. Utiliza frases similares para referirse a ambas historias. Al final del primer

265 *Ibid.*, 279.

apartado del libro, un narrador dice que *El hipogeo secreto* es «una historia triste para hacer reír a alguien».²⁶⁶ Por una parte, el narrador menciona casi siempre con cierta despreocupación que los dos libros están relacionados, pero procura no darle importancia a esa relación. Sin embargo, al decir que *El hipogeo secreto* es como el libro de Verne pero al revés, establece una relación especular entre los dos textos mucho más importante de lo que dicho narrador pretende darle. En la segunda mención que se hace del libro de Verne, se lee:

Retomemos la idea del plan original de *El hipogeo secreto*. Se trata allí de una novela de aventuras, de aventuras metafísicas, sagradas y del género de *Les 500 millions de la Bégum*. 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. Quizá las ratas hubieran terminado por devorar el mundo.²⁶⁷

Más adelante se vuelve a mencionar extensamente la misma idea, y se le añaden algunos matices importantes:

El esquema inicial, contenido en un cuaderno que habrá de extraviarse, ha sido sustancialmente modificado. La estructura, inspirada en la de *Les 500 millions de la Bégum* no es, de ninguna manera, perceptible. Los ejes mismos a lo largo de los que se desarrollaba la doble trama inicial: el contenido de la carta anónima que Mía había recibido y la ciudad imaginaria concebida por E., sólo tienen ya una presencia difusa en estas páginas, si es que no han proliferado hasta convertirse en accesorios secundarios de las nuevas tramas que a cada momento se perfilan como nuevas posibilidades.²⁶⁸

Les 500 millions de la Bégum, publicada en 1879, es una novela de anticipación científica de Jules Verne. Narra la historia de la cuantiosa herencia de una mujer (Langevol Bégum) que muere sin dejar heredero alguno. Una compañía de abogados ingleses encuentra al único pariente lejano vivo que puede recibir la

266 *Ibid.*, p. 249.

267 *Ibid.*, p. 271.

268 *Ibid.*, 308.

herencia: el doctor francés Sarrasin. Sin embargo, aparece otro hombre que comprueba tener una conexión lejana con la familia: el químico alemán Schultze. La herencia se divide en mitades iguales. Ambos emplean el dinero para propósitos completamente opuestos: Sarrasin construye una ciudad en el corazón de Oregon, Estados Unidos, a la cual llama France-Ville, donde se realiza investigación científica para ayudar a la humanidad a curar enfermedades y hacer la vida humana más cómoda y longeva. En cambio, Schultze, que propugna la idea de la superioridad de la raza alemana sobre las demás, construye una ciudad belicista llamada Stahlstadt (la ciudad de acero), cerca de France-Ville, consagrada a la construcción de armas de destrucción masiva. Su principal objetivo es destruir la ciudad de Sarrasin. El primero busca alargar la vida humana, el segundo destruirla. Se entabla una lucha de los buenos contra los malos. El doctor Sarrasin envía a Marcel Bruckmann en calidad de espía encubierto a la ciudad del acero para conocer cuáles son los planes de Schultze. Bruckmann, luego de atravesar una serie de rituales, es aceptado en el centro de la ciudad por el mismo Schultze como su diseñador principal. Una vez ahí, se entera de las maquinaciones destructivas del químico alemán y escapa a tiempo para avisar a sus compañeros. Tiempo después regresa junto con su mejor amigo e hijo del doctor Sarrasin y descubren que la ciudad está deshabitada y en ruinas desde hacía más de un mes, y que Schultze ha muerto a causa de uno de sus propios experimentos. Así logran apoderarse de la ciudad y regresar a salvo a France-Ville.

Existen atinencias importantes entre *El hipogeo secreto* y *Les 500 millions de la Béguin*. Stahlstadt, la ciudad de acero, cuando es abandonada, se convierte en una ciudad en ruinas, que recuerda las descripciones que se hacen de Polt, como se aprecia en la siguiente descripción de la arruinada Stahlstadt: «Ahora

todo era sombrío y mudo. Sólo la muerte parecía flotar sobre la ciudad, de la cual las altas chimeneas se levantaban en el horizonte como unos esqueletos. Los pasos de Marcel y de su compañero sobre el suelo resonaban en el vacío».²⁶⁹ Incluso una de las ilustraciones que lleva el libro de Verne en su edición original semeja el estilo de los grabados de Piranesi. La siguiente imagen representa la visión del ilustrador Léon Benett de la ciudad de acero.

269 Jules Verne, *Les 500 millions de la Béguin*, p. 292. El texto original es el siguiente: «Maintenant, tout était sombre et muet. La mort seule semblait planer sur la cité, dont les hautes cheminées se dressaient à l'horizon comme des squelettes. Les pas de Marcel et de son compagnon sur la chaussée résonnaient dans le vide».

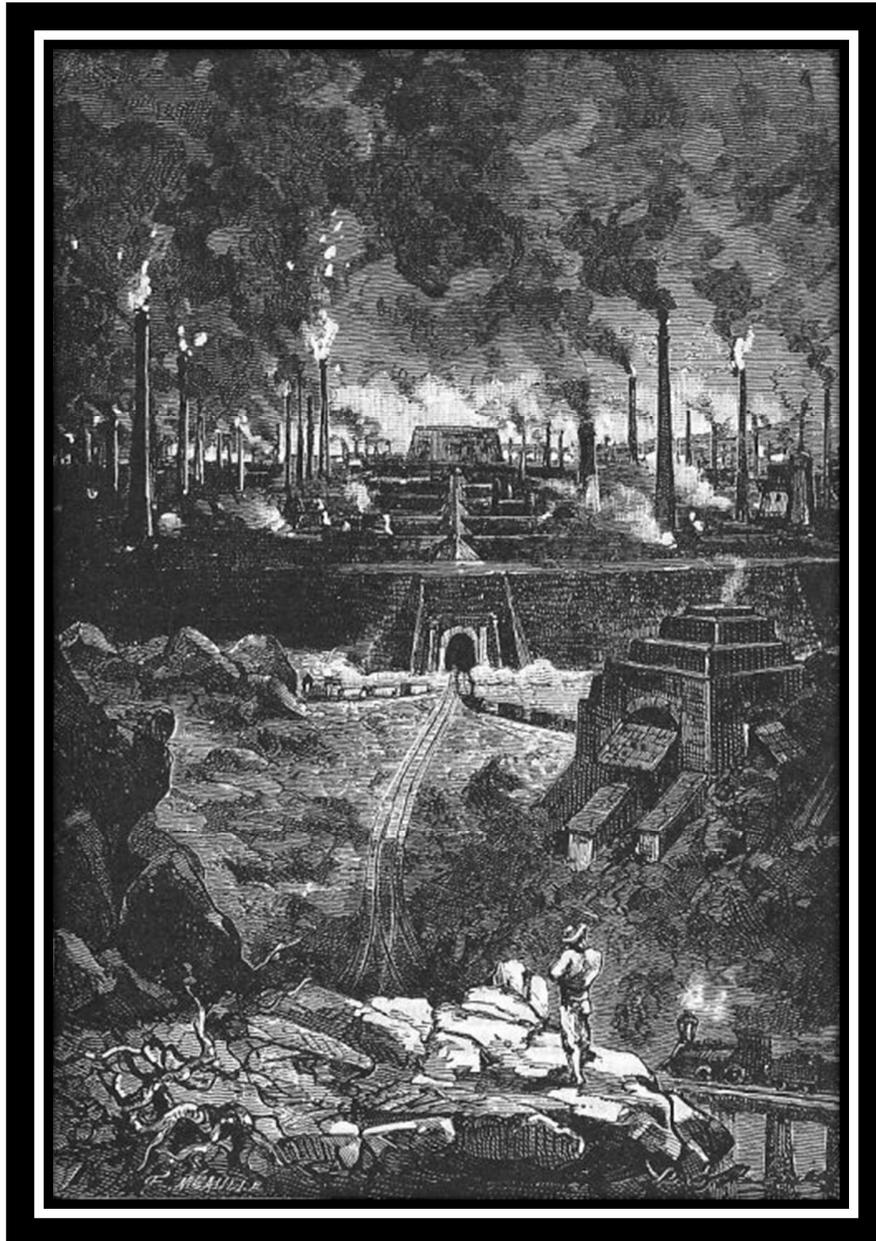


Figura XVI: «La ciudad de acero», de Léon Benett.²⁷⁰

270 La imagen se puede encontrar en la siguiente dirección electrónica:
https://es.wikipedia.org/wiki/Los_quinientos_millones_de_la_beg%C3%BAn#/media/File:%27The_Begum%27s_Fortune%27_by_L%C3%A9on_Benett_12.jpg , consultada el 17 de octubre de 2016.

El espía Marcel Bruckmann es un excelente diseñador, que encuentra su doble especular en el arquitecto E. de *El hipogeo secreto*. Para acercarse al centro de la ciudad de acero debe demostrar, en una serie de pruebas rituales, que es el mejor en su terreno. «Los dos examinadores le realizan sucesivamente preguntas sobre química, geometría y álgebra. El joven obrero los satisface en todos los puntos por la claridad y precisión de sus respuestas. Las figuras que trazaba con el gis sobre el pizarrón eran limpias, sencillas y elegantes».²⁷¹ Del mismo modo que para entrar al círculo interno de Stahlstadt es necesario ser avezado en matemáticas y química, los integrantes del Urkreis se dedican a estudiar matemáticas con el fin de desentrañar los misterios del Zentrum, lugar hacia donde se dirigen tanto Marcel y el Urkreis. Para llegar a él, en ambas obras deben atravesar un laberinto de círculos concéntricos que los llevan por un camino intricando. En el caso de Stahlstadt, en el centro de la ciudad se encuentra la Torre del Toro, la construcción mejor custodiada de la urbe de metal. Barreras y murallas lo separan del secreto que busca desentrañar. «El centro de la tela de la araña figurada por Stahlstadt estaba la Torre del toro». En el centro de Polt, análogamente, hay un doble toro: una figura matemática cuyo principio coincide con su final. Tiene la forma de un ocho horizontal y se usa para representar el infinito. Dentro de ese laberinto interminable los personajes deben buscar a su creador, al igual que Marcel lo hace en la torre taurina de Stahlstadt. La torre del toro y el doble toro cumplen la misma función diegética: ser el Zentrum que resguarda el secreto que anhelan conocer los personajes de

271 Jules Verne, *Op.cit.*, p. 138. El texto original es el siguiente: «les deux examinateurs lui posèrent alors successivement des questions sur la chimie, sur la géométrie et sur l'algèbre. Le jeune ouvrier les satisfit en tous points par la clarté et la précision de ses réponses. Les figures qu'il traçait à la craie sur le tableau étaient nettes, aisées, élégantes».

ambas obras. La última mención de la novela de Verne alude precisamente a esta relación:

Intuyen conforme avanzan a lo largo de ese pasadizo sombrío la estrecha relación que se va estableciendo entre ellos, dispuestos como están a sufrir en común las exigencias de la experiencia a la que su obsesión de ser los personajes de una novela de aventuras, originalmente concebida sobre los lineamientos más o menos simplistas de *Les 500 millions de la Bégum*, los ha llevado.²⁷²

Cuando Marcel y Octave llegan al centro de la ciudad, se encuentran con el laboratorio de Herr Schultze, y dentro, con su cadáver, en el momento de terminar una carta que tenía por propósito ordenar la destrucción definitiva de France-Ville, pero debido a su prematura muerte a manos de una de sus propias creaciones, la ciudad francesa se salva. En *El hipogeo secreto* también hay una carta que no llega a su destinatario. Una misiva cuyo contenido se desconoce casi en su totalidad, pero que parece conminar a alguien (o a una asociación) a asesinar a su creador.

El hipogeo secreto es *Les 500 millions de la Bégum*, pero al revés, porque es, como se revela más adelante en el texto, un libro que se está leyendo a través de un espejo que todo lo trastoca, no sólo la izquierda por la derecha, sino también los hechos que aparecen en ambas obras. La obra de Verne se desarrolla en un plano físico, la de Elizondo en uno completamente mental. La ciudad de acero se convierte en escombros tras su abandono, Polt es concebida en ruinas desde el principio, desde antes de haber sido habitada. Herr Schultze escribe una carta que pretende destruir France-Ville, mientras que la carta anónima de *El hipogeo secreto* ordena la muerte de Herr Elizondo, el hacedor de mundos

272 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 320.

que ha perdido el control de sus creaciones y no es capaz de entender qué es lo que sucederá una página más adelante de aquello que está escribiendo, que pareciera estar tomando forma por sí solo.

LA FOTO

Fíjame aquí para que el mundo tenga una eternidad y no historia.

Salvador Elizondo

Dentro de la casa afrancesada que describe el personaje Elizondo, hay una mujer sentada, próxima a una ventana, leyendo un libro de pastas rojas. Cercana a ella se encuentra también una fotografía. El narrador le confiere una importancia capital para la interpretación de su obra. Se trata de una fotografía antigua y desvaída por el tiempo. El narrador la describe de la siguiente manera:

Una imagen fotográfica; desvaída, con manchas de un amarillo bilioso y bordes tornasolados sobre los tonos tenues de grises y de blancos que una luz antigua, ya allí sin sol ahora, grabó una vez sobre la emulsión sensible de una placa fotográfica ejecutada en el interior de un gran recinto abovedado, de amplias y altas paredes claras contra las que la luz se difunde en manchones difusos, lívidos de claror.²⁷³

Los amplios espacios abovedados recuerdan la arquitectura romana, pródiga en bóvedas magistrales que magnifican la sensación de espacio interior envolvente. Sin embargo, la descripción arquitectónica coincide, más que con los vestigios romanos, con los grabados de Piranesi, de tonos grises y blancos donde la luz se difunde en manchones difusos, lívidos de claror. La mujer se

273 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 314.

encuentra entonces en Polt, la ciudad de contornos grises en la cual trashuman los taumaturgos y moran ocultos entre sus ruinas los iniciados del Urkreis. Al igual que ocurre con el revelado de una fotografía, el narrador revela poco a poco (aunque nunca definitivamente) los contornos de dicha imagen. En ocasiones se centra en la cuestión técnica de la fotografía, en otras en la composición, otras más en su interpretación. Los tres niveles de comprensión de esta foto convergen en el tema de la misma: la naturaleza del tiempo, tal como se señala dentro de la obra en múltiples ocasiones. Uno de los narradores lo deja entrever en uno de sus comentarios, queriendo restarle importancia al tema: «Es simplemente la fotografía de una mujer convertida por la cámara, por medio de procedimientos que en cierta medida la eternizan, en un objeto inanimado: un gesto interrumpido, una estatua congelada en el momento de proferir una palabra absolutamente carente de importancia».²⁷⁴

La fotografía es uno de los temas más recurrentes en la obra de Salvador Elizondo. Dedicó múltiples ensayos al arte de la fotografía. En varios de sus cuentos y obras la fotografía cumple una función primordial como eje temático sobre el cual orbitan los demás elementos. En «Narda o el verano» la fotografía con la cual intentan capturar a la inasible Narda se convierte en el instante de la ruptura y el término de su aventura con ella. *Farabeuf o la crónica de un instante* nace de la contemplación de la fotografía de un suplicio chino, y esa fotografía es el *axis mundi* del texto. En todos los casos, la fotografía fascina a Elizondo por su capacidad para eternizar un instante, para transmutar la naturaleza del tiempo, que es avanzar, en quietud plena y quizás nirvana e instante nodal de una vida. La fotografía, para Elizondo, es la tentativa más

274 *Ibid.*, p. 259.

perfecta que ha ideado el hombre para encerrar al tiempo en un instante, para crear un universo sin movimiento, sin devenir, ni tiempo, pero sí trascendencia. En la fotografía presente en *El hipogeo secreto* el tema es el mismo que en muchas de las obras en las que Elizondo las menciona: la posibilidad de crear un universo eterno que conste de un instante epifánico e indescifrable. Ese instante siempre es indeterminado, inubicable en el tiempo y espacio factuales, se da en un no-tiempo y a veces incluso un no-espacio. Al intentar ubicar esta fotografía en un tiempo específico, el narrador conjetura:

En esta fotografía la sombra que el sol proyecta sobre el cuadrante nos hubiera dado un excelente indicio acerca de la hora en que fue tomada, si no fuera porque Mía, que aparece a un lado y enfrente del bloque en el que está tallado el cuadrante solar esgrafiado, proyecta su sombra sobre éste. [...] El vestido de Mía es un vestido apropiado para el otoño.²⁷⁵

Se menciona que la mujer de la fotografía se llama Mía, y que al lado de ella se encuentra un pórtico (¿El mismo quizás en el cual X. se reúne a filosofar con El otro?) y a un costado se encuentra inscrito en la pared un cuadrante solar vertical. Por la vestimenta que usa Mía se conjetura que fue tomada durante algún anónimo otoño, pero el cuerpo de Mía proyecta una sombra sobre el cuadrante solar que impide discernir cuál fue la hora en la cual el fotógrafo pulsó el disparador de su cámara. En otro momento hay un fragmento en el cual se narra, mediante un estilo más directo, los momentos aledaños a la toma de la fotografía.

275 *Ibid.*, p. 337.

Fotografiame junto a ese pórtico. Yo quiero ser el testimonio inmutable, el recuerdo armónico de un instante en el que se confronta otro instante. Así; ¿te parece bien que me ponga aquí? Sí; el sol queda a tu espalda y, además, esta inscripción es perfectamente legible, ¿verdad? ¿No estoy muy despeinada? Es preciso que tú tengas un testimonio infalible de aquel paseo. Había llovido. Los campos de cáñamo que rodean el cementerio estaban mojados pues había llovido al amanecer.²⁷⁶

En esta descripción se revelan rasgos más detallados de los momentos que circundan a ese instante: dos personas dan un paseo entre las ruinas de la ciudad, cerca de la zona del cementerio (el que se encuentra en las afueras de la urbe ruinoso, presumiblemente ya cerca del mar). Esa mañana había llovido, así que los campos de cáñamo se encuentran húmedos aún. Esta escena tiene evidentes similitudes con una acaecida en *Farabeuf*. El doctor Farabeuf sale a dar un paseo por la playa con su asistente y amante Mélanie. Junto a un farallón, ella se gira sobre sus talones y él le toma una fotografía que los remite a ambos a otro instante: el instante de la fotografía del supliciado chino que los obsesiona y al cual emulan con su ritual sangriento. La tarde en la cual tomaron esa fotografía llovió. El guiño intertextual es evidente en otro momento de *El hipogeo secreto* en el cual se describe la fotografía:

Se trata en realidad de una fotografía de trabajo, realizada presurosamente por un fotógrafo más expedito que experto, con luz de magnesio y revelada sin agitar el baño. Después de fijada no fue secada debidamente como lo atestiguan esas manchas amarillas que impiden discernir, con una claridad total, las formas allí contenidas. Supongamos que se trata de una de las imágenes del libro rojo. Lo que importaría realmente [...] es saber si es anterior o posterior a este momento; si se trata de una imagen circunstancial o transitoria [...] Es la fotografía de un cadáver. Nuestro archivo reúne un número infinito de documentos psicográficos como éste... si bien algunos,

276 *Ibid.*, p. 227.

como el anterior, lo hacen de una manera francamente brutal, todos ellos expresan una inquietante relación con la muerte.²⁷⁷

El narrador de la descripción anterior interpreta la escena de un modo realmente inquietante: para él, ésta es una fotografía *post-mortem* de la mujer que aparece en ella. La sombra que la mujer proyecta sobre el *gnomon* del cuadrante solar nulifica la posibilidad de discernir la hora. Simbólicamente aniquila el tiempo. Así, la foto que es instante congelado se convierte en la forma y en el fondo en eternidad, que según Elizondo es la «máxima forma en que no transcurre el tiempo». Tanto la fotografía en *Farabeuf* como en *El hipogeo secreto* tiene una relación estrecha con la muerte.

En varias ocasiones, múltiples personajes de *El hipogeo secreto* interpretan el significado de la figura esgrafiada en el cuadrante solar junto a Mía. Para X. es un símbolo del tiempo, para H es una paleografía antigua cuyo significado es inaprehensible, para alguno más encierra el secreto del Zentrum y de su existencia dentro de Polt. Dicha figura es equiparable al *kanji* que aparece en *Farabeuf*, de similar polisemia dentro de la obra, y por lo tanto, de análogo valor semántico. La foto y sus elementos constitutivos es la poética del tiempo en ambos textos.

277 *Ibid.*, p. 315.

EL DIBUJO

La mujer que describe el personaje Elizondo en su novela *El hipogeo secreto* se encuentra sentada junto a una ventana que le otorga la luz para leer esa novela banal de tafiote rojo que después de un rato abandona a un lado para hojear una revista de modas. Cuando se aburre la deja sobre el reborde de la ventana y se pone a dibujar en una hoja de cuaderno mientras fuma displicentemente. Conforme avanza en su dibujo, la asalta la idea de que quizás ella está siendo vigilada desde otro ámbito en el cual es sólo un personaje. Al final se convence de ser el sueño de alguien más y, por fin, vence el insomnio que la ha asediado por varias horas, deja caer la hoja del cuaderno al piso y se queda dormida. El dibujo, de estructura caótica y simbólica, es, quizás, el elemento más enigmático descrito en *El hipogeo secreto*.

Al quedarse dormida cae de sus manos un pliego sobre el que ha tratado de dirimir su insomnio, finalmente vencido. Se trata de un dibujo realizado con candidez, pero que asombra por la enorme carga de conciencia de sí misma que de él emana. Todas las formas y los personajes representados son el fondo sobre el que otra realidad está proyectada. De pronto, diríase un conjunto de formas lúbricas idealizadas por un adolescente; pero se trata de una representación regida por un designio y por las leyes de una simbología más bien abstrusa, porque el dibujo representa el reflejo de un yo que se mira a sí mismo reflejado en un espejo. Una gran cabeza domina la composición abarcando casi toda la superficie del papel, una hoja de cuaderno escolar, y sobre esa cabeza se destacan otras figuras, cuerpos desnudos de mujer; un busto de senos alargados, un torso visto de espaldas con el brazo derecho levantado en la actitud de un atleta. Cruzando diagonalmente el rostro se extiende la figura en una mujer desnuda reclinada, con la cabeza apoyada sobre el brazo derecho flexionado detrás de la nuca; una pierna también está doblada y la otra extendida hasta perderse en su longitud esbelta, en el borde de una hoja de papel. Como si fuera un Atlas sosteniendo la esfera del mundo, otra mujer ciñe con sus brazos el contorno del mentón del gran rostro que rige la composición y los extremos de los brazos se funden en la carne de éste. Esa mujer aparece en escorzo con las piernas abiertas, la comisura del sexo bien visible y se adivina la intención de darle al rostro una expresión de dolor o de éxtasis. A un lado de esta mujer, sobre el cuello de la figura que sirve de fondo, aparece, ejecutada, de una manera menos sumaria que las demás figuras que componen el dibujo, la representación clásica del feto humano visto de frente, con las piernas y los brazos

entrecruzados sobre el abdomen y la cabeza plegada sobre el pecho en una actitud de ensimismamiento impreciso. Este motivo hubiera hecho creer que se trata de una alusión indirecta al lithoptikon, aunque este mecanismo presupone dicha representación en corte transversal. En el lado izquierdo de la hoja se ve un grupo de figuras que componen una construcción vagamente catedralicia. En el extremo inferior, bajo un triángulo formado por unas piernas abiertas, el glande de un pene al lado del cual revolotea una mariposa. Una segunda intención trató de hacer desaparecer, tachándola con un rayado nervioso que después ha sido esfuminado con la yema del dedo, la forma viril que apunta en dirección del vértice del triángulo que forman las piernas abiertas. De ese vértice nace una forma vertical reminiscente en todo de una estructura fálica; pero ésta se convierte en una cruz, cada uno de cuyos brazos y el extremo superior, vuelven a recordar la configuración de la forma tachada. El crucero es un rostro al que los brazos de la cruz dan la apariencia de que estuviera tocado por una cofia monjil y aquí se repite, en este rostro dolorido, la representación de un éxtasis: una de esas santas que se entregan a la contemplación de una visión inquietante. Sobre el pecho de la santa Mía escribió con una mano torpe y en letras de imprenta: NO PUEDO DORMIR. Estas palabras están subrayadas y debajo de la línea está la flecha: 13 de octubre. La composición se continúa hacia arriba en una torre circular sombreada del lado derecho para figurar su volumen. La torre está rematada con un techo cónico detrás del cual surge otra torre más esbelta, que tiene, también, exactamente, la forma de un falo. Detrás de esa torre hay una mujer desnuda, sentada de espaldas y sombreada al revés que la torre; es decir, como si la luz le llegara desde el lado derecho. Esa figura parece estar contemplando un panorama desde el borde de un abismo situado más allá del papel. Una soledad tristísima y llena de desasosiego alienta en estas formas que aluden a la desesperación de una sensualidad sin cauce, por encima de la cual hay una mirada que todo lo mira y en cuya mitad un cuerpo, como el de esa mujer que está leyendo un libro cerca de la ventana, se despereza a veces en una actitud voluptuosa. Hay en esta representación carne que clama por ser devastada.²⁷⁸

Esta descripción es, hasta donde conozco, la écfrasis de un dibujo inexistente. Por lo tanto, y debido a la dificultad de visualizar tan abigarrado dibujo, realizo un ejercicio de hipotiposis (una écfrasis inversa) y muestro una interpretación de esta descripción en forma de dibujo.

²⁷⁸ Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, pp. 267-269.

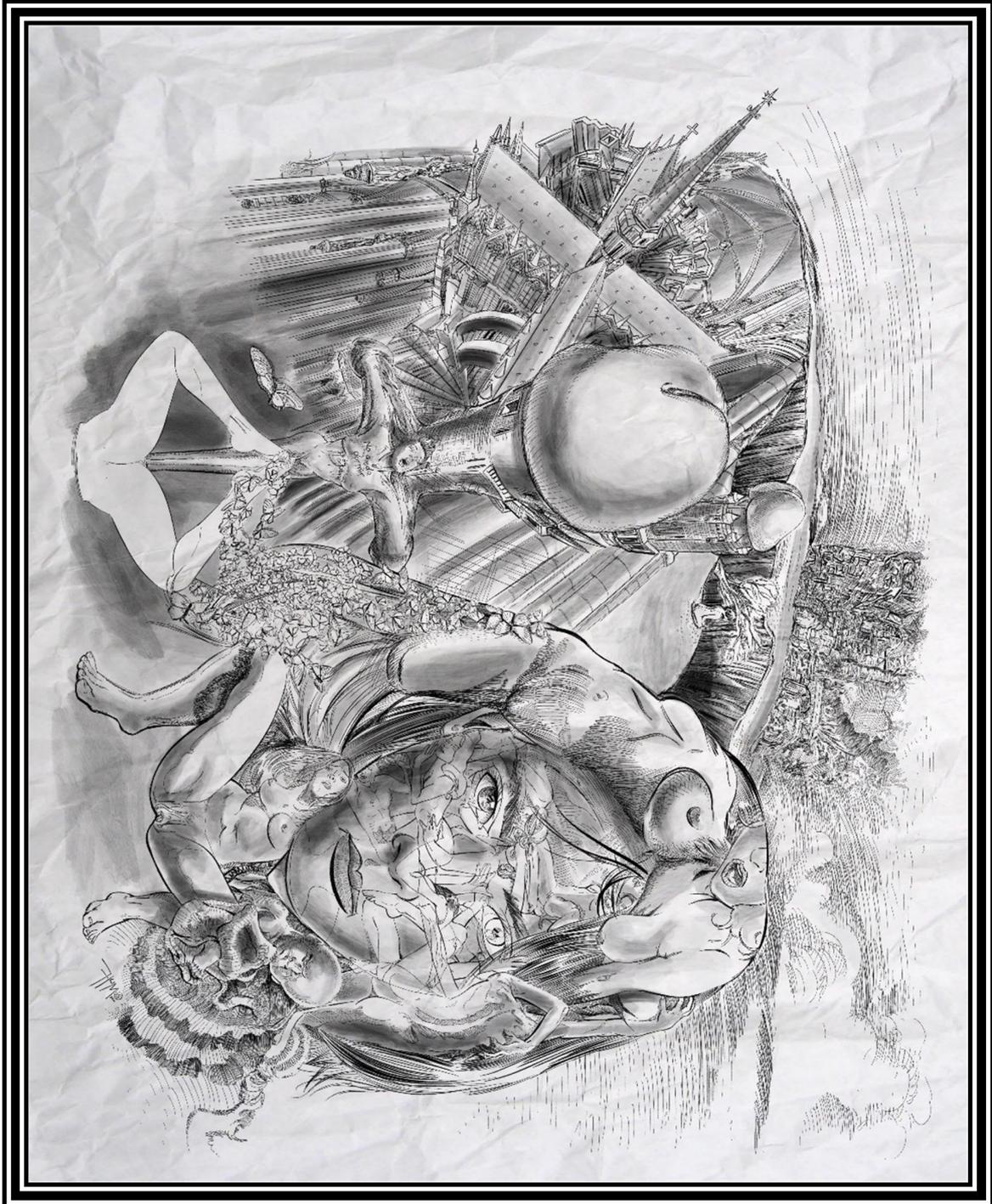


Figura XVII: «El insomnio de Mía»,²⁷⁹ de Humberto Morales.

279 Humberto Morales, «El insomnio de Mía». El dibujo fue realizado por encargo personal.

Este dibujo es la representación desquiciante de una mente que no ha obtenido descanso en mucho tiempo. Es producto de un insomnio llevado al culmen de la paranoia y la esquizofrenia. Es una mente escindida que se contempla a sí misma, y en esa contemplación, termina por sentirse observada. El eje onfálico que rige toda la composición es la autoconciencia del ser como el simulacro de una serie de contradicciones. Dicotomía entre el placer y el dolor, la voluptuosidad y la religión, el deseo y el castigo, el sexo y la creación. Es el rostro de una mujer que se mira en el espejo y se descubre atrapada en un laberinto creado por su propia mente, en el cual cada paso la lleva de vuelta a sí misma, en un viaje obsesivo y circularizante sobre su cuerpo y su mente a la vez. En el rostro están inscritos múltiples cuerpos desnudos, múltiples veces su cuerpo desnudo como «carne que clama por ser devastada», son ojos que miran su cuerpo desde todos los ángulos, como si estuvieran situados fuera de él, por ello se siente observada desde otro plano existencial. Se mira desde distintos ángulos disfrutando del sexo, en actitud extática, pero también, al lado, torturada por los tabúes religiosos, crucificada por sus propios deseos, clavada en una cruz formada por penes hirsutos y placenteros, pero también flagelantes y castigadores. La misma catedral que la reprime obtiene sus cimientos del deseo mismo, de un basamento itifálico que se eleva hasta las alturas y sobresale de la construcción para apuntar al cielo. Penes como torres góticas que buscan la luz de lo divino. Deseo y penitencia. La misma cruz que la hiere también la penetra, como en una especie de pacto de placer flagelante, sádico, torturante. El rostro revela una expresión de éxtasis y al mismo tiempo también de dolor, igual que ocurre con la foto del supliciado chino en *Farabeuf*, cuya dicotomía entre placer y tortura se dirime aquí en un maremágnum de voluptuosidad

caleidoscópica. A lo lejos la mujer mira al abismo del ser, más allá del cual todo es aridez y ruinas, la negación del deseo que lleva al precipicio y a la muerte.

Este dibujo representa también la vertiente erótica de *El hipogeo secreto*. La mujer con las piernas abiertas recuerda la descripción que se hace de la Perra al principio del texto: «y te abriste de piernas para que la luz de la luna se te metiera en el cuerpo como una rata se mete en la boca convulsa de un cadáver».²⁸⁰ También es la mujer a la cual le dicen «te me abres como la puerta de una casa desierta».²⁸¹ «Te fuiste perdiendo en todos nuestros brazos y en todas nuestras bocas».²⁸² Otros de los elementos del dibujo están presentes en el texto de distintas maneras, tal como la falena de la cual habla X. y que aquí aparece, mencionada como mariposa, fuera del pedazo de ámbar que la aprisionaba, y revolotea alrededor de la mujer y la catedral. La aridez del paisaje concuerda con la de la ciudad de Polt y el cementerio que está a sus afueras. La autoconciencia de ser simulacro de un paradigma superior, finalmente, emula la que tienen todos los personajes de *El hipogeo secreto*. El dibujo es, por lo tanto, otra *mise en abîme* de la obra, dispuesto para infinitesimalizar la trama como en una suerte de espejos encontrados que se miran y se encuentran en sus sucesivos reflejos, cada vez más pequeños, hasta perderse visualmente en la infinitud de lo pequeño y distante.

280 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 223.

281 *Ibid.*, p. 339.

282 *Ibid.*, p. 223.

LA REVISTA

Al lado de la mujer que está sentada junto a una ventana hay una revista de modas, en apariencia banal, que no tiene mayores intenciones que entretener a la gente con artículos y fotos de actualidades. La mujer la hojea distraídamente y luego la deja en el reborde de la ventana. «La brisa conmueve las páginas que se agitan en convulsiones torpes».²⁸³

Esta revista es mencionada en dos ocasiones, pero tiene relevancia, porque contiene muchos de los motivos presentes en el libro:

Al fondo, a la izquierda, se advierte la silueta imprecisa de un hombre. Me ha hablado efusivamente de un vestido de noche —página 74—, de un perfume cuyo aroma, aspirado fortuitamente, evoca siempre un paisaje lejano de planicies a la luz de la luna, planicies que casi imperceptiblemente se van convirtiendo en dunas junto a un mar imprevisto; el aviso de la empresa telefónica —página 9— que previene a los abonados con las llamadas anónimas; la fotografía de una mujer; página 78. La mujer está de pie junto a un muro caído en cuyos vestigios se discierne vagamente una epigrafía desgastada por los milenios. Su mirada revela una incredulidad enfermiza. Esa mujer no parece creer que es ella misma y parece estar diciendo: Yo soy el sueño de alguien. Atrás a su derecha se alcanza a discernir la figura de un hombre, aunque sus facciones son imprecisas.²⁸⁴

La revista es parte de la historia de la mujer en la casa afrancesada, que forma parte de *El hipogeo secreto*, la obra escrita por el personaje Salvador Elizondo, personaje principal de *El hombre proferido*, escrita por X., quien es soñado a su vez por la Perra. La revista es, desde esta perspectiva, un elemento abismante de la obra, un *trompe l'oeil*, semejante al que se presenta en las cajas chinas, que contienen sucesivas piezas iguales, de decreciente tamaño que les permite

283 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 259.

284 *Ibid.*, p. 260.

acomodarse unas dentro de otras. La revista es un compendio de los motivos del texto. El perfume cuyo olor evoca lejanas planicies bajo una luna y un mar imprevisto semejan la geografía que circunda a la ciudad de Polt; el aviso de la empresa telefónica que previene de las llamadas anónimas aparece también en la novela *El hombre proferido*, donde al personaje Salvador Elizondo le hacen llamadas anónimas; la fotografía es casi igual a la que tiene la mujer que lee la revista justo a su lado. Al comienzo de la descripción aparece la silueta de un hombre a la izquierda, mientras que al final, vuelve a aparecer, mas esta vez a la derecha de la mujer, como si fuera el mismo hombre visto a través de un espejo.

El plano ficcional que instaura la novela *El hombre proferido* puede esquematizarse de la siguiente manera:

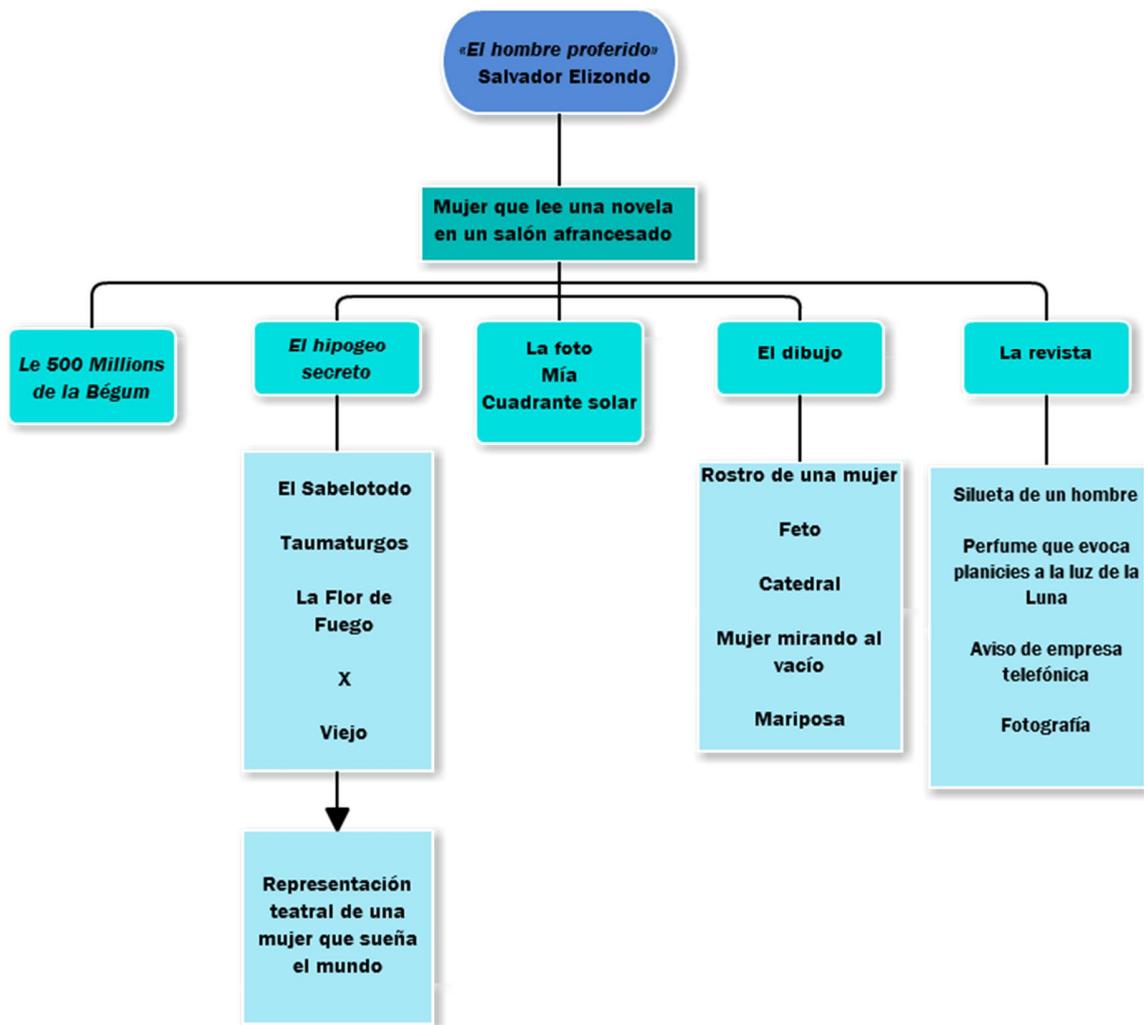


Figura XVIII: Los niveles ficcionales de «El hombre proferido». ²⁸⁵

Schopenhauer dice que la vida es como un libro, leerlo es vivir, mientras que hojearlo es soñar, justo como le ocurre a la mujer que hojea la revista distraídamente y luego la deja junto al reborde de la ventana para quedarse dormida, mientras el viento agita las hojas de la revista. Esta última acción

²⁸⁵ Esquema realizado por Jennifer Ramírez Ramírez.

sugiere una idea abismante más: la de que la mujer, al quedarse dormida, construye en su sueño todo lo que acontece en *El hipogeo secreto*, y al igual que el viento hojea la revista, el inconsciente de la mujer revuelve todos los elementos de la misma y los convierte en los temas de la obra, con lo cual la obra se abismaría hasta términos infinitesimales, indefinidamente.

LOS NIVELES INFINITESIMALES EN EL HIPOGEO SECRETO

Mientras que Demócrito y Leucipo creen que la materia puede dividirse hasta un tope al cual llaman átomo, Hui Tzu idea un bastón que es partido cada día por la mitad y que nunca tiene fin. Ese mundo continuo del filósofo chino es enriquecido por Anaxágoras, quien asevera que todo está en cada cosa, con lo cual introduce universos enteros en cada grano de arena, idea que retoman Artaud y Nicole en la Edad Media, y, tiempo después, Giordano Bruno, quien ve el universo repetido en cada átomo, y en cada uno cosmos iguales cumpliendo destinos idénticos hasta lo ínfimo. Malebranch, siglos después, reivindicará la tesis de Hui Tzu en el terreno de la geometría, y hablará de las figuras eternamente divisibles; Maldenbrot, de las fractales.

El hipogeo secreto crea un universo continuo como el bastón de Hui Tzu, cuya bipartición nunca llega a su fin. Cada historia se multifurca en otras tantas y luego es partida nuevamente. Al final Elizondo las mezcla y confunde en una argamasa de anécdotas inmiscibles, reto colosal en el terreno de la escritura. Para no confundir los distintos planos creados, Elizondo utiliza esquemas y diagramas que le permitan saber en qué plano se encuentra en cada momento

de la narración, tal como afirma en el siguiente fragmento de una entrevista que le concede a Bruce Novoa:

Cuando escribí *El hipogeo secreto*, en que hay muchos planos en el orden del solipsismo mismo, porque hay el solipsismo del solipsismo del solipsismo, yo tenía diagramas para ver y saber siempre en qué momento y en qué nivel del solipsismo estaba yo. Tal vez en algunos casos me haya equivocado, no sé; no he vuelto a leerlo. Pero creo que no, aunque no dudo que en algún momento me haya podido perder y hablar por boca de un personaje que no está en el plano en que se encuentra el resto de la novela en determinado momento. Creo que no. Tuve mucho cuidado. Era nomás cuestión de saber en qué nivel, porque automáticamente a partir de ese nivel se abría una perspectiva muy precisa que me decía y permitía saber exactamente de qué podría tratar el libro desde ese plano.²⁸⁶

Los planos ficcionales estudiados hasta ahora tiene la misma peculiaridad: son planos que se continúan infinitesimalmente en grados cada vez más microscópicos. En el mismo libro hay varias frases que aluden a esta estructura abismante: «¿Y el arte que refleja un arte que se refleja a sí mismo infinitamente?».²⁸⁷ En otro momento se refiere a alguno de esos planos de ficción con una metáfora que funciona muy bien para ejemplificar superficialmente la estructura de la obra: «El más interior de los receptáculos de una cajita china».²⁸⁸ Uno de los narradores comenta que leer el libro en el cual están contenidos es realizar «El inicio de un viaje con innumerables escalas hacia esa realidad de la que ésta no es sino una forma arpegial».²⁸⁹ El símil musical es certero para explicar el libro: *El hipogeo secreto* es el arpegio interminable de un acorde tocado desde un infinito grave hasta un inaudible agudo, sin cesar. Tanto hacia un hipotético «arriba» como hacia su

286 Bruce Novoa, *Op.cit*, pp. 57,58.

287 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 269.

288 *Ibid.*, p. 274.

289 *Ibid.*, p. 275.

complementario «abajo» los niveles de ficción se suceden unos tras otros hasta confundirse y hacer dudar al lector de cuál es el que ocupa el primer lugar de la jerarquía, duda introducida en la obra por frases como la siguiente: «Pero yo, Salvador Elizondo, tal vez también soy un personaje apócrifo del dios de la literatura».²⁹⁰ Muchas de los diálogos y descripciones que se entablan dentro de *El hipogeo secreto* funcionan como metáforas y explicaciones del sistema de planos ficcionales del texto entero. Quizás uno de los más efectivos es el símil que existe entre *El hipogeo secreto* y *Macbeth*, de William Shakespeare. En uno de los monólogos más célebres de la obra, Macbeth dice:

La vida no es más que una sombra errante, un pobre jugador
que apuntala y realza su hora en el escenario
y entonces no escucha ya más: es un cuento
contado por un idiota, lleno de ruido y furia,
que nada significan.²⁹¹

Para Macbeth, la vida es un cuento contado por un idiota, idea que es retomada por Elizondo en *El hipogeo secreto* en dos partes: primero se refiere a los personajes de la obra como actores de una obra aburrida: «Somos actores torpes representando una obra aburrida en el escenario decrepito de un teatro desierto».²⁹² Y en tres ocasiones se refiere a los mismos como creaciones de un idiota: «Somos la invención de un idiota incapaz de concebir lo que nosotros, que somos su creación, llamamos la cordura [...] Ese idiota vive en un universo

290 *Ibid.*, p. 254.

291 El fragmento original es el siguiente: «Life's but a walking shadow, a poor player/That struts and frets his hour upon the stage/ And then is heard no more: it is a tale/ Told by an idiot, full of sound and fury,/ Signifying nothing». William Shakespeare, *Macbeth*, ...

292 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 282.

superior al nuestro, quizás falaz [...] Somos la creación demencial de un dios que nada entiende de nosotros». ²⁹³ Uno de los narradores avanza más en aquella conjetura. Si el mundo ha sido creado por un demente incapaz de entender lo que sus creaciones llaman cordura, es igualmente factible que aquello que todos los miembros del Urkreis buscan se encuentre en el fondo de un cesto de basura, una hoja con un garabato demencial. «¿Son los cestos de papeles de los manicomios donde está contenida la verdad del mundo a que aspiramos, la última meta de nuestro conocimiento de este mundo?». ²⁹⁴ El significado, tanto en Shakespeare como en Elizondo es igualmente aterrador: la vida es un relato contado por un idiota, alguien que entre sus convulsiones y delirios crea a todos los personajes y a todas sus vidas, pero sin entenderlas. La vida, vista así, no tiene sentido alguno.

Conceptuar los niveles de ficción es útil únicamente con fines explicativos, para entender cómo funciona cada uno de ellos por separado; sin embargo, este sistema es ineficiente para entender la poética de *El hipogeo secreto*, que es más vasta y compleja. Si uno detiene su mirada en el esquema se dará cuenta de que muchos de sus elementos integrantes aparecen en más de una ocasión cumpliendo diversos papeles. La Perra, por ejemplo, sueña a los demás personajes de la obra, pero requiere de la existencia previa de sus creaciones para existir. Esto nos lleva al último reducto de *El hipogeo secreto*: la paradoja, la clave para entender la estructura y la temática del libro a fondo, punto de vista desde el cual estudiaré este libro en el último capítulo de esta tesis.

293 *Ibidem*.

294 *Ibid.*, p. 103.

CAPÍTULO 4

LAS PARADOJAS EN EL AUTOENGENDRADO *HIPOGEO* *SECRETO*

Hay cosas que sólo pueden estar juntas en el no-lugar del lenguaje.
Michel Foucault

La matemática es la ciencia de las formas ideales de Platón. Su objeto de estudio es absolutamente abstracto, pues «no tienen localización espacial, no existen en el tiempo».²⁹⁵ No tienen concreción en el mundo factual. Son sólo conceptos mentales. El numeral 3 es una representación del número tres, ideal y absoluto, cuyo significado es dentro de las premisas y proposiciones de la aritmética que lo sustenta. Uno más uno es igual a dos únicamente en matemáticas. En las demás ciencias tiende a no ser completamente cierto, o al menos, es ambiguo. Dos telas que se cortan por la mitad serán ya cuatro telas. Sin embargo, decir que se tienen cuatro telas, aunque cierto, es al menos impreciso, pues no se tiene una cantidad mayor de tela que al principio. Sigue siendo la misma cantidad distribuida en cuatro fragmentos. Esto es debido a que la matemática toma como base la intuición pura del espacio. Se centra en el fenómeno, no en la materia.²⁹⁶

En sentido estricto, lo único que existe en matemáticas es el conjunto vacío \emptyset .²⁹⁷ Todo lo demás surge de esta noción. El número uno es el conjunto que contiene un miembro: el conjunto vacío; esto es $\{\emptyset\}$,²⁹⁸ el dos, es el conjunto

295 Roger Penrose, *El camino a la realidad*, p. 60.

296 Véase *El concepto de espacio*, p. 99.

297 César González define conjunto de la siguiente manera: «Un conjunto es una colección de objetos; los objetos que pertenecen a esta colección son sus elementos o miembros».

César González, *Prueba, verdad, demostración. Notas sobre el juego de la lógica*, p. 35.

298 Parafraseo la explicación de Jorge Hirsch Ganievich.

que contiene al conjunto que contiene al conjunto vacío $\{\{\emptyset\}\}$. Siguiendo este mismo procedimiento se pueden construir los demás números, incluso los transfinitos, aquellos conjuntos que contienen un sin fin de conjuntos que a su vez contienen otros conjuntos en cuyo último reducto se encuentra únicamente el vacío. La aritmética construye así lo infinito a partir del vacío. El ladrillo de la geometría también es la nada: el punto, que es, según Russell, un nulo espacio. «Un punto debe ser espacial y no contener espacio».²⁹⁹

El hipogeo secreto tiende al mismo ideal del vacío en varios sentidos. Sus personajes son como los números matemáticos: carecen de significante factual y su nombre es sólo una referencia dentro de la historia, ubicada en un no-espacio-tiempo, tal como ocurren en las matemáticas.³⁰⁰ Su trama medra a partir de la escritura (abstracta como los números) que multiplica sus caracteres y crea un texto en potencia infinito a partir de la suma de infinitas nada. Los niveles de ficción en los cuales están abismados sus personajes se pueden conceptuar por medio de la teoría de conjuntos, con la cual también guarda muchas relaciones, e incluso comparte algunos de sus inconvenientes.

299 Roy Sorensen, *Op.cit.*, p. 251.

300 Al igual que ocurre con los números, el lenguaje únicamente puede imitar al lenguaje mismo. Véase Gerard Genette, «Fronteras del relato», en María Stoopon, *Op.cit.*, p. 138.

LOS PLANOS DE FICCIÓN Y LA TEORÍA DE CONJUNTOS DE CANTOR

De manera general, la mayoría de los críticos que estudian los niveles de ficción de un texto utilizan herramientas (casi nunca conscientemente, pero sí de manera nocional e intuitiva) de la teoría de conjuntos, que permite dar una idea clara de los elementos que incluye cada nivel ficcional. En obras como *Niebla*, de Miguel de Unamuno, el sistema de planos de ficción se puede establecer de la siguiente manera:

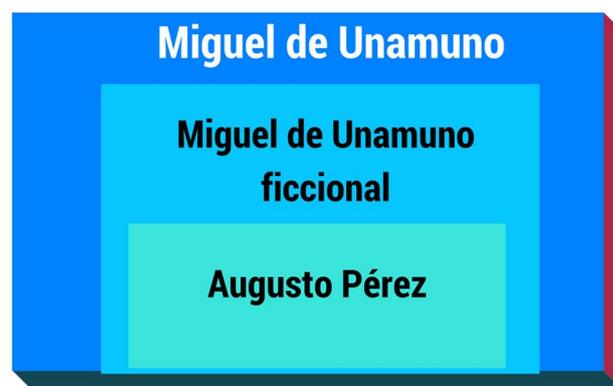


Figura XIX: Los planos ficcionales en *Niebla*, de Miguel de Unamuno.³⁰¹

En este esquema se aprecia de manera sencilla lo que comprende cada esfera de existencia dentro de la novela de Unamuno. En el cuadro mayor se encuentra Miguel de Unamuno, el hombre de carne y hueso inscrito en el mundo factual (a quien Bajtín llamaría el autor real), que escribe *Niebla*, en cuya historia hay

301 Esquema realizado por Jennifer Ramírez.

un personaje llamado Miguel de Unamuno y es descrito con varias de las características propias del autor real. Este personaje (llamado frecuentemente por la crítica autor-narrador o autor implícito) escribe una novela llamada *Niebla*, en la cual uno de sus personajes (Augusto Pérez) se sabe narrado y le reclama a su autor (el Miguel de Unamuno hecho de letras) por su destino. Él desea pertenecer a ese otro plano en el cual se inscribe su autor (el que está hecho de letras, aunque la homología con el de carne y hueso nos haga confundirlos). Ante su fatal hado, vilipendia a Unamuno y le grita: «¡También usted se morirá. También usted, y se volverá a la nada de que salió...! ¡Dios dejará de soñarle!».³⁰² Con la inclusión de Dios, Augusto Pérez le hace ver al autor ficticio que él también se encuentra en un plano de existencia inferior a otro. Finalmente, aunque el lector sepa que el personaje Augusto se refiere al personaje Unamuno, es inevitable sentirse identificado con él y pensar que incluso él como lector podría formar parte de esa estructura de planos ficticios.

En *Niebla*, las interacciones entre planos son claras, puesto que hay un autor real que escribe a uno ficticio, que escribe una historia que se vuelve contra él.

En otras historias el entramado de los planos de ficción es más intrincado, y para ellos resulta más útil aún utilizar los esquemas de teoría de conjuntos. El ejemplo paradigmático de esta clase de planos es *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. En dicha historia, Cervantes ficcionaliza su papel dentro de la obra y a la vez crea un sistema complejo de narradores, varios de los cuales son personajes de la novela, otros sólo fungen como compiladores y otros más

302 Miguel de Unamuno, *Niebla*, pp. 260,261.

como editores. A continuación reproduzco nuevamente el esquema de planos de ficción que abordé en el capítulo anterior para otros fines.

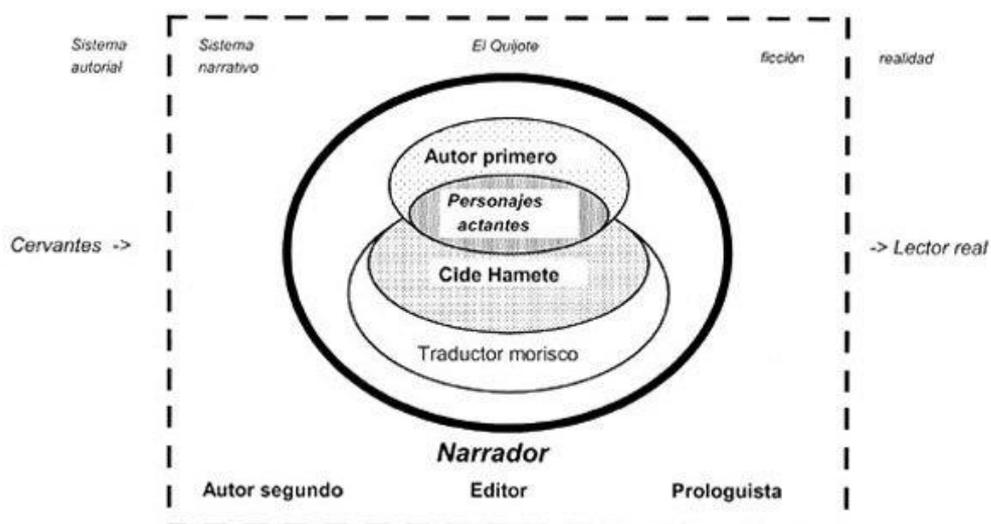


Figura XX: Planos ficcionales en *El Quijote de la Mancha*.³⁰³

En este esquema, Miguel de Cervantes Saavedra, el autor real, aparece fuera del sistema de planos interiores, protegido del laberinto de instancias narrativas por esa barrera que le da su peso ontológico. Junto con el lector, conforma el primer conjunto que abarca a todos los demás. Dentro se encuentra el complejo sistema autorial del Quijote. El primer grado de existencia ficcional lo ocupa el narrador del texto, quien trama el tejido interior de la obra: un autor anónimo que narra los primeros ocho capítulos de las travesías de Alonso Quijano. Este primer narrador se encuentra en un plano superior de los personajes de la obra (Sancho, Dulcinea, Alonso Quijano, etcétera). A continuación se encuentra, en otro plano que no se sabe si es el mismo que el del primer narrador, Cide Hamete

303 Jesús G. Maestro, *Op.cit.*

Benengeli, que comprende la mayoría de las acciones que realizan los personajes. Sin embargo, tanto el primer narrador como Cide Hamete comparten el estatuto de narradores, por lo cual no todo le pertenece a cada uno, de ahí que en el esquema ninguno de los dos abarque por completo a los personajes. Esto podría expresarse de la siguiente manera:

{Narración y personajes del I al VIII capítulo} C {Narrador anónimo}³⁰⁴

{Narración y personajes del IX al LII capítulo} C {Cide Hamete Benengeli}

A su vez, este texto está (según el autor-editor Cervantes) en árabe, lo cual complejiza aún más la obra, ya de por sí intrincada, porque los traductores, en aquella época, tendían a reinterpretar y reescribir la historia, más que sólo a traducirla. El traductor morisco se convierte así en otro autor del texto, que abarca todo lo escrito por Cide Hamete, pero no así los primeros capítulos, escritos por el autor implícito anónimo. En este caso:

{Narración y personajes del IX al LII capítulo} C {Cide Hamete Benengeli}

y

{Cide Hamete Benengeli} C {traductor morisco}

Este esquema está incompleto si no se menciona que dicho traductor nunca se conoce de primera mano, sólo es citado en algunos pasajes, pero en realidad el lector disfruta, no de la traducción, sino de la versión revisada por el narrador-editor. Igualmente falta mencionar que los catedráticos de Calatraba también

304 El símbolo C en teoría de conjuntos se lee como: «está contenido en».

construyen parte del discurso. Todas las instancias narrativas del Quijote funcionan como estrategias narrativas que se perciben como varias «capas» discursivas, que a su vez le da mayor volumen al intrincado entramado cervantino.

La teoría de conjuntos es útil para describir el entramado complejo de niveles de ficción del Quijote, sin embargo, existen textos que requieren de un nivel de complejidad todavía mayor: aquellos que rozan, al menos tangencial o asintóticamente, el concepto de lo infinito.

La preocupación por el infinito es tan antigua como las cosmogonías griegas, y sus paradojas siguen fascinando a generaciones de pensadores desde tiempos de Zenón de Elea hasta ahora. La idea del infinito en sí misma conlleva un serio problema epistemológico: ¿Cómo puede el entendimiento, que es finito, comprender lo ilimitado? El pensamiento no puede abarcar algo que lo desborda. No hay correlación entre noema y noesis, entre el pensar y lo pensado. Aprender algo sin límites resulta, por lo tanto, superior a las fuerzas humanas. Egipcios, sumerios y griegos antiguos ven en lo indeterminado el caos primordial del cual surgieron todos los seres. Anaximandro lo llama *apeiron* «lo sin límites», tal vez por influencia de los caldeos, quienes lo bautizan como *apsu* «el abismo». El nombre cambia, la idea es la misma: hay una especie de horror sacro hacia lo indefinido.³⁰⁵ Su inaprensible significado produce efectos semejantes a los de una hierofanía: fascinación y miedo, atracción y repulsión, fuerzas centrífuga y centrípeta que mantienen a los hombres a una distancia prudente de lo divino y lo incomprensible. El infinito ha encontrado

306 No debe ser coincidencia que durante la Edad Media se le haya impuesto el atributo de la infinitud al Dios hebreo.

comentaristas, vilipendios y panegíricos desde distintos puntos de vista del saber humano: el matemático (Cantor), el teológico (Bruno), el filosófico (Kant), incluso el pictórico (Escher) y el literario (Borges).

Hasta antes de la teoría de Cantor, toparse con el infinito indicaba algún error en los cálculos, debido a que no había manera de interpretar tal concepto. Cantor descubre la manera de trabajar con él y desarrolla una rama de las matemáticas cuyas premisas, no muy evidentes en la teoría, lo son menos en la realidad. Cantor postula que un conjunto es infinito cuando, al tomarse un subconjunto del mismo, éste también es infinito, o, como afirma Borges en la «Historia de la eternidad»: «Conjunto infinito es aquel conjunto que puede equivaler a uno de sus conjuntos parciales».³⁰⁶ Esta premisa resulta intolerable para los matemáticos clásicos, debido a que contradice uno de los axiomas más importantes de Euclides que dice que «el todo es mayor que sus partes». Según Russell, «si un conjunto es parte de otro, el que es parte tiene menos términos que aquel del que es parte. Este axioma es cierto para números finitos, pero en los infinitos no es cierto».³⁰⁷

Otro hallazgo de Cantor es la dilucidación de que existen infinitos más grandes que otros. Los números naturales, que son aquellos enteros positivos que se usan para contar los elementos de un conjunto $\{1,2,3,\dots\}$, son infinitos porque a cada número siempre podrá agregársele un elemento sucesivo mayor. Para todo N , existirá siempre un $N+1$. Sin embargo, ese infinito es menor al infinito de los números reales, el cual incluye a todos los números naturales, a los racionales e irracionales. Mientras que en los números naturales es posible (al menos en potencia) numerar cada elemento, es imposible establecer un orden

307 Jorge Luis Borges, «Historia de la eternidad», en *Obras completas, tomo I*, p. 386.

308 César González, *Prueba, verdad, demostración*, p. 43.

entre los números reales, porque tan sólo entre 1 y 2 existe una infinidad tan grande de números como el infinito de los naturales juntos.

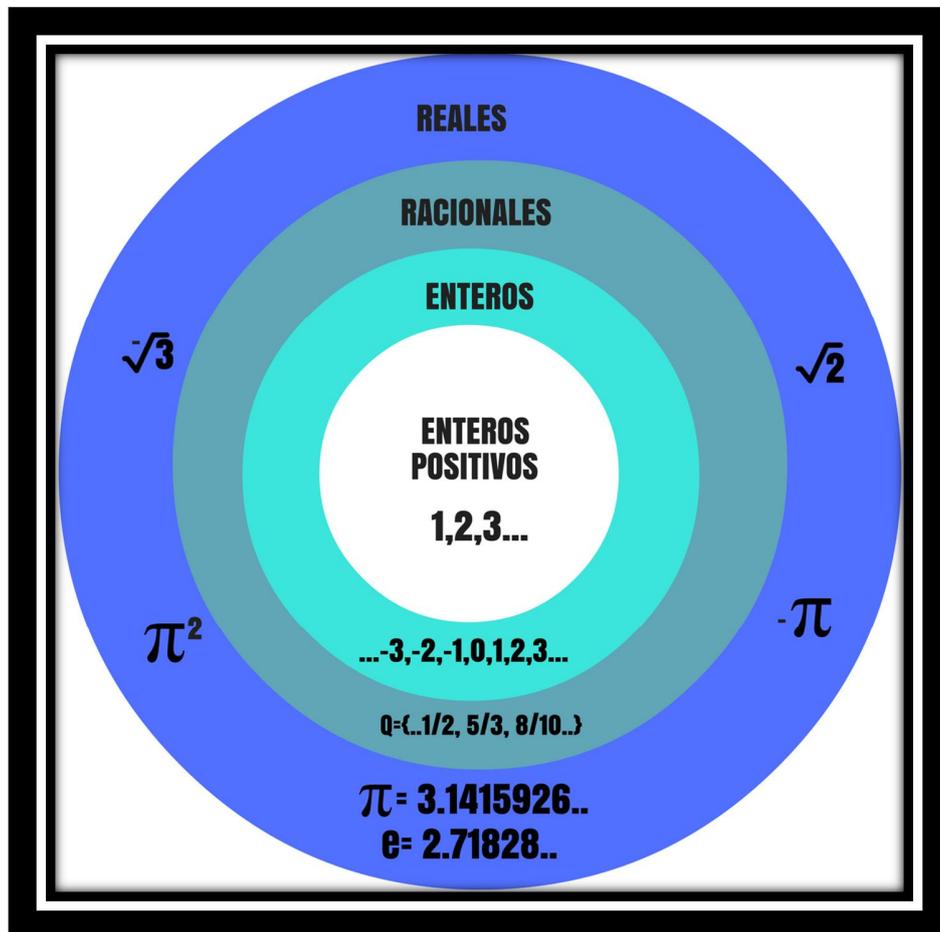


Figura XXI: Esquema de los distintos tamaños de infinitos en matemáticas.³⁰⁸

Esta distinción entre infinitos también se ha ocupado en literatura (sobre todo a partir de la primera mitad del siglo XX, con la popularización de las teorías de Cantor, Kronecker, Dedekind, etcétera) para crear sistemas ficcionales realmente complejos. Este primer tipo de infinito (semejante al conjunto de los números naturales y enteros) tiene una estructura isomórfica con el cuento de

309 Esquema realizado por cortesía por Jennifer Ramírez Ramírez.

«Las ruinas circulares» de Borges, que narra la historia de un hombre que impone a otro a la «realidad» por medio de su mente, pero cientos de hombres los preceden y anteceden en el mismo propósito, sin atinar a saberse quién es el primer eslabón de esa interminable cadena, al igual que ocurre con los números enteros, que aumentan indefinidamente en ambas direcciones de la recta numérica de manera discreta.

La fascinación de Borges por esta idea lo lleva a adentrarse en el mundo del budismo y escribir un libro al respecto. Ahí, se regodea en el motivo del pensamiento como creador de realidades subalternas, en hombres que sueñan a otros. Al igual que en «Las ruinas circulares», Borges dice que «para el budismo cada hombre es una ilusión, vertiginosamente producida por hombres momentáneos y solos».³⁰⁹

El sistema de planos de este cuento, comparado con el infinito de los números naturales, puede representarse del siguiente modo:

$$N = \{ \dots, 1, 2, 3, 4, \dots, n \}$$
$$\text{Las ruinas circulares} = \{ \dots, \text{Hombre 1, hombre 2, hombre 3, } \dots, \text{ hombre } n \}$$

En «Las ruinas circulares» hay un sinfín de planos que se extienden indeterminadamente tanto hacia arriba como hacia abajo de la jerarquía desde la cual se narra. Sin embargo, la progresión, aunque infinita, avanza de uno en uno como los números naturales. Lo fascinante es, precisamente, transmitir la idea de infinitud de un proceso cíclico que genera incontables planos de ficción al contar solamente uno de sus ciclos. El cuento entero es el desarrollo artístico

310 Jorge Luis Borges, *¿Qué es el budismo?*, en *Obras completas en colaboración*, p. 746.

y la sublimación de la fórmula que en la teoría de conjuntos se agota en un renglón.

Otro cuento que puede entenderse mediante un esquema similar es «El grafógrafo» de Elizondo, que igualmente se abisma hasta lo infinito por medio del uso de tan sólo tres espejos que se confrontan entre sí: las palabras ver, escribir y recordar.

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.³¹⁰

«El grafógrafo» instaure un laberinto de incontables planos que se ubican unos sobre otros en una escalera espiral de la cual se vislumbra sólo un tramo, pero que se intuye infinita. El siguiente esquema puede ayudar a comprender los niveles que el escritor crea a partir de esas tres palabras confrontadas entre sí.

311 Salvador Elizondo, «El grafógrafo», *El grafógrafo*, p. 9.



Figura XXII: Fragmento del esquema de planos de ficción de «El grafógrafo». ³¹¹

Cada oración dentro del texto se ubica un plano arriba de la anterior. Ese desenvolvimiento gradual es semejante también a una espiral que asciende, pues comienza en el escaño más bajo de la jerarquía y gira hacia arriba, asunta por medio de las tres palabras clave del texto. Busca un cielo que nunca alcanza, pues el final no cierra, se queda varado en una frase que hace intuir al lector la progresión infinita por la cual puede seguir. En *Elsinore*, Elizondo vuelve a ocupar la misma estrategia narrativa: «Estoy soñando que escribo este relato». ³¹² En *El hipogeo secreto*, se lee: « [En su sueño] me miro mirando un

³¹² Esquema realizado por cortesía de Jennifer Ramírez Ramírez.

³¹³ Salvador Elizondo, *Elsinore*, p. 109

espectáculo triste».³¹³ La reduplicación de palabras dentro de la misma oración es una de las estrategias predilectas de Elizondo, pues le permite crear distintos niveles de ficción con solamente con cambiar algunas letras de un morfema base.

En el arte, el infinito se sugiere por medio de distintas estrategias narrativas. «Las ruinas circulares» y «El grafógrafo» son disímiles porque versan sobre temas distintos, y sus técnicas narrativas son igualmente dispares; sin embargo, ambos tienen algo en común: entre sus pliegues narrativos se intuye el infinito, y a la vez los dos pueden conceptuarse mediante el mismo esquema que rige al conjunto de los números naturales, que avanzan por cantidades discretas.

El conjunto de los números naturales ayuda a estudiar este tipo de ficciones, sin embargo, hay otras obras para las cuales este esquema es insuficiente. Se trata de aquellas que multifurcan sus planos de ficción en innumerables direcciones, de tal modo que es imposible ordenar sus elementos (sus planos ficcionales), al igual que ocurre con los números reales, a los cuales tampoco se los puede ordenar como a los naturales.

Los números naturales son cantidades discretas que avanzan por enteros (1,2,3, n). Los números racionales son aquellos que pueden expresarse por medio de un cociente, por ejemplo: $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, ... Puesto que son infinitos los números que se pueden colocar en ambos extremos del quebrado, es posible construir una infinidad de números racionales que se encuentren tan solo entre el 1 y el 2. A simple vista parece que el conjunto de los números racionales es mayor que el de los naturales; sin embargo, esto no es así. Ambos conjuntos tienen el mismo tamaño infinito, debido a que cualquiera de los dos conjuntos puede ocuparse para enumerar los elementos del otro. Mientras se puedan

314 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 229.

ordenar los elementos de dos conjuntos infinitos, entonces ambos conjuntos son del mismo tamaño. En matemáticas se dice que «Dos conjuntos tienen el mismo número de elementos si y sólo si existe entre ellos una correspondencia uno a uno, biunívoca».³¹⁴

	1	2	3	4	5	6	n
1	1/1	1/2	1/3	1/4	1/5	1/6	1/n
2	2/1	2/2	2/3	2/4	2/5	2/6	2/n
3	3/1	3/2	3/3	3/4	3/5	3/6	3/n
4	4/1	4/2	4/3	4/4	4/5	4/6	4/n
5	5/1	5/2	5/3	5/4	5/5	5/6	5/n
6	6/1	6/2	6/3	6/4	6/5	6/6	6/n
N	n/1	n/2	n/3	n/4	n/5	n/6	n/n

Figura XXIII: Construcción de los números racionales a partir de los naturales.

Los números irracionales, que son aquellos que no pueden ser expresados como un número racional, tienen una estructura isomórfica con la teoría de los mundos infinitos de Giordano Bruno, quien, en el siglo XVI, en su libro *La cena de las cenizas*, imagina que si Dios es infinito y está en todas sus creaciones, entonces cada una de ellas es infinita también, y dentro esconden otro universo en el cual hombres iguales cumplen destinos iguales. La Iglesia considera que eso multiplica al infinito el calvario de Cristo, lo cual implica una blasfemia, pues Dios es único e irrepetible. Giordano Bruno es acusado de hereje y quemado en la hoguera por aquel osado pensamiento. Jean de Ripa idea un concepto casi idéntico, pero se salva de la hoguera al pensar que «puede existir una pluralidad de infinitos, unos más grandes que otros [pero] El infinito

315 César González, *Op.cit.*, p. 40.

no abarca a Dios, pues Él es incircunscrible».³¹⁵ Para Jean de Ripa, Dios sería un infinito todavía mayor que todos los demás infinitos.

La idea de Bruno encuentra su correlato literario en el cuento «El libro de arena» de Borges, una literaturización de las consecuencias de la intrusión de un libro infinito como los números reales en el mundo factual. El narrador enumera varias de las propiedades de estos números a lo largo de la trama. Dice de ellos, por ejemplo, que «ningún número tiene un sucesor o predecesor inmediato. [...] Podemos siempre intercalar otro más, en número infinito».³¹⁶ Al igual que en los números reales no existe principio ni fin, en el libro de arena es imposible encontrar la primera o la última página, y la numeración es tan caótica como el concepto: «Me llamó la atención que la página llevara el número (digamos) 40,514 y la impar, la siguiente, 999. [...] No sé por qué están numeradas de ese modo arbitrario, Acaso para dar a entender que los términos de una serie infinita admiten cualquier número».³¹⁷ Marcelo Leonardo Levinas equipara la estructura de ese libro de arena con los números reales: «El libro de arena contiene un número continuo de páginas que, como los números reales, no pueden ordenarse; no pueden numerarse, porque como los números reales no tienen siguiente o anterior; a diferencia de los naturales que sí pueden ordenarse».³¹⁸ La siguiente idea del vendedor de Biblias justifica filosóficamente este desorden: «Si el espacio es infinito estamos en cualquier punto del espacio, Si el tiempo es infinito estamos en cualquier punto del

316 Leonel Toledo Marín, *Op. cit.*, p. 35.

317 *Ibid.* p. 387.

318 Jorge Luis Borges, «El libro de arena», *El libro de arena*, en *Obras completas, tomo III*, p. 69.

319 Marcelo Leonardo Levinas, «La invención borgeana y la verdad científica», en *Borges y la ciencia*, p. 129. Jorge Hirsch discrepa con Levinas, pues aclara que los números reales sí pueden ordenarse (dados dos de ellos, decir cuál es mayor) pero no pueden numerarse.

tiempo».³¹⁹ Lo cual es una reelaboración del pensamiento de Giordano Bruno, glosada por el mismo Borges en su ensayo «La esfera de Pascal»: «Podemos afirmar que el universo es todo centro, o que el centro del universo está en todas partes y la circunferencia en ninguna».³²⁰

El narrador se desconcierta al no encontrar principio, fin ni orden en ese libro que participa más del caos que del cosmos. Su inconcebible existencia lo lleva a adquirirlo y a obsesionarse con él, tal como ocurriría con un *zahir*. Deja de ver a sus amigos, se dedica a comprobar la infinitud del libro, y, tras comprender que detrás de su existencia se encuentra algo terrible, decide perderlo en la Biblioteca Nacional.

Otro cuento que deja entrever una secuencia semejante a la de los números racionales es «El jardín de senderos que se bifurcan» del mismo Borges, que habla de un libro que es un laberinto que se extiende en el tiempo y no en el espacio, un libro ideado por Ts'ui Pên, en el cual el tiempo se multifurca en infinidad de posibilidades. Stephen Albert, el sinólogo que estudia dicha obra, conjetura: «En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên opta—simultáneamente— por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. [...] En la obra de Ts'ui

320 *Ibidem*.

312 Jorge Luis Borges, «La esfera de Pascal», «Otras inquisiciones», en *Obras completas, tomo II*, p. 15. Más adelante, Borges desarrolla la misma idea que después pondrá en boca del vendedor de Biblias: «Los hombres se sintieron perdidos en el tiempo y en el espacio. En el tiempo, porque si el futuro y el pasado son infinitos, no habrá realmente un cuándo; en el espacio, porque si todo ser equidista de lo infinito y de lo infinitesimal, tampoco habrá un dónde».

Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones».³²¹

El siguiente esquema puede servir para entender el comportamiento conceptual de los niveles de ficción que crea Borges en su «Jardín de senderos que se bifurcan»:

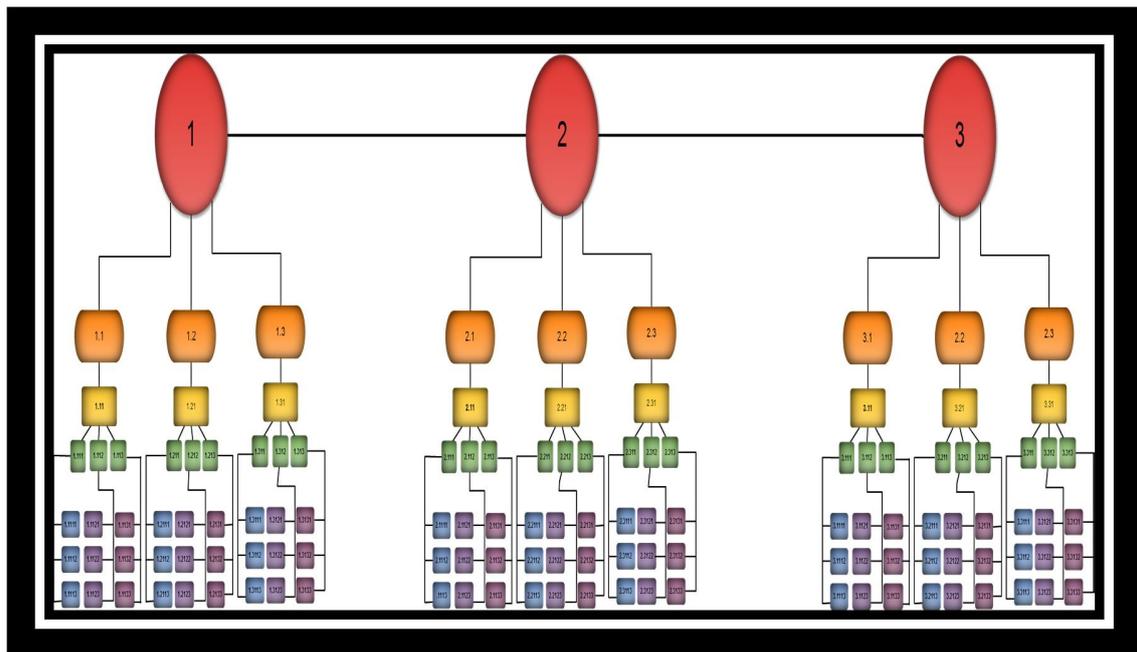


Figura XXIV: Diagrama del tiempo que se multifurca en «El jardín de senderos que se bifurcan».³²²

El libro de Ts'ui Pên construye una historia en la cual cada acto divide infinitamente la trama en nuevos porvenires. Entre una acción y otra median infinitas acciones, que a su vez se subdividen en otro infinito abanico de posibilidades. La idea se puede conceptualizar del mismo modo que los números

322 Jorge Luis Borges, «El jardín de senderos que se bifurcan», *Ficciones*, en *Obras completas I*, p. 477.

323 Diagrama realizado por cortesía de Jennifer Ramírez.

racionales, en los cuales nunca habrá dos números contiguos, pues entre uno y otro siempre hay una infinidad de números que los separan.

EL TEOREMA DE INCOMPLETITUD DE GÖDEL

El libro de los *Elementos* de Euclides es el más trascendental de la geometría durante casi dos milenios. La aportación más valiosa de Euclides es el rigor con el cual procede para construir las bases de su geometría. Con sólo cinco postulados define las nociones de punto, recta, ángulo, circunferencia y paralelas. De los cinco, el quinto postulado —que dice que por un punto exterior a una recta dada sólo puede pasar una línea paralela— es el menos evidente de todos. Generaciones de matemáticos intentan demostrar este esquivo postulado por medio de los otros cuatro, en vano. Al no conseguirlo, algunos tratan de demostrarlo a partir de su negación, mediante una reducción al absurdo, igualmente sin resultados satisfactorios. Los matemáticos se obstinan en creer que las matemáticas describen el mundo. Galileo está convencido de que «la naturaleza es un libro escrito en el lenguaje de las matemáticas»;³²³ Laplace, de que pronto darían con una fórmula con la cual podrían calcular cualquier acto en el futuro, si cuentan con las variables adecuadas; Leibniz, que las discusión se terminarán cuando los contendientes dominaran tal nivel de matemáticas que cuando hubiera alguna discrepancia sólo tuvieran que «sentarse a calcular» para encontrar la verdad. Los matemáticos están tan convencidos de que la geometría describe el mundo que no se dan cuenta de que al intentar negar el quinto postulado de Euclides han construido lo que después se denominan geometrías

324 Roy Sorensen, *Op.cit.*, p. 283.

no euclidianas, que nacen a partir de la negación del quinto postulado de Euclides. De hecho, se percatan de que las matemáticas no se crean a partir de la realidad, sino que son independientes de ésta. Liberados del yugo del referente tangible, los matemáticos construyen geometrías polimorfas, incluso imposibles de imaginar en espacios de tres dimensiones. La segunda aportación deslumbrante derivada del fracaso en la demostración del quinto postulado, es la intelección de que se puede demostrar matemáticamente que algo es indemostrable.³²⁴

Fue solamente en el siglo XIX, principalmente por la obra de Gauss, Bolyai, Lobachevsky y Riemann, cuando se demostró la imposibilidad de deducir de otros axiomas el axioma de las paralelas. Este resultado tuvo una importancia intelectual extraordinaria. En primer lugar, llamó clamorosamente la atención hacia el hecho de que puede demostrarse la imposibilidad de demostrar ciertas proposiciones dentro de un determinado sistema.³²⁵

«Al final las matemáticas eran un reino demasiado grande para permanecer íntimamente ligado a la realidad física».³²⁶ Acerca de este divorcio entre la realidad y las matemáticas, Russell afirma, mitad en broma, mitad en serio, que «las matemáticas pueden definirse como la disciplina en la que nunca sabemos de lo que estamos hablando, ni si lo que estamos diciendo es verdad».³²⁷ Al escindir las matemáticas de la realidad, surge la necesidad de determinar si los postulados de un sistema son internamente consistentes entre sí; es decir, que no surjan contradicciones a partir de los postulados de dicho sistema. Puesto que no hay un referente real en el cual corroborarlo, los matemáticos desarrollan

325 La demostrabilidad es un concepto más endeble que la verdad, independientemente del sistema de que se trate. Douglas Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach*, p. 21.

326 Ernst Nagel y James R. Newman, *El teorema de Gödel*, p. 27.

327 *El libro de la nada*, p. 171.

328 *Ibid.*, p. 172.

métodos de demostración más rigurosos, pues lo que es falso en un sistema, puede ser cierto en otro. Gottlob Frege considera que primero debe vincular las nociones matemáticas con el lenguaje de la lógica. Para él, las matemáticas son reducibles a la lógica,³²⁸ (ideas que influyen posteriormente en el pensamiento de Wittgenstein y Husserl). David Hilbert se valió de la lógica de Frege para desarrollar una sólida teoría de axiomatización de la geometría. «Russell consideraba que la concepción de conjunto de Cantor ayudaría a llevar la matemática a la lógica».³²⁹ Finalmente, junto con Alfred North Whitehead, en sus *Principia mathematica*, reducen la teoría de conjuntos, los números cardinales, ordinales y reales a una serie de axiomas, por medio de su teoría de tipos. «*Principia mathematica* pareció así adelantar la solución final del problema de la consistencia de los sistemas matemáticos, y en particular de la aritmética, mediante el expediente de reducir el problema al de la consistencia de la lógica formal misma».³³⁰ La intención de Russell y Whitehead es dejar libre de paradojas la lógica, la teoría de conjuntos y la teoría de los números. A punto de dar por terminada esa labor, Russell se percata de que su teoría no contempla algunos casos que cimbran todo lo que se había construido hasta ese momento: dicho elemento es conocido actualmente como la antinomia de Russell.

Russell descubre que hay dos tipos de conjuntos: el primer tipo es el de aquellos que no se contienen a sí mismos como miembros, como ocurre con el conjunto «libros», que contiene libros, pero no a sí mismo, porque es un conjunto. El segundo tipo es el de los conjuntos que se contienen a sí mismos como miembros, verbigracia, el conjunto de todas las cosas pensables, que, al

329 Véase Ernst Nagel y James R. Newman, *Op.cit.*, p. 60.

330 Roy Sorensen, *Op.cit.*, p. 265.

331 Ernst Nagel y James R. Newman, *Op.cit.*, p. 61.

ser pensable en sí mismo, se encuentra dentro de sí, como si se engullera él mismo. Otro ejemplo es el conjunto de todos los conjuntos, que, al ser también un conjunto, se contiene a sí mismo. Un cuestionamiento que se desprende de esta autofagia es: ¿si un conjunto se contiene a sí mismo, eso crea otro conjunto que está por encima del conjunto que se engulle a sí mismo? De ser así, ese otro conjunto también debería estar dentro del «conjunto de todos los conjuntos», porque también es un conjunto. Un tercer ejemplo muy ilustrativo es el del «conjunto de todos los conjuntos que no se contienen a sí mismos». Dicho conjunto está conformado por todos los conjuntos que no se contienen a sí mismos, por lo tanto, él formaría parte de sí mismo, porque no se contiene a sí mismo, pero, si se incluye dentro de sí, ya no formaría parte del conjunto, lo cual de nuevo lo incluiría dentro de sí. Es decir, «el conjunto de todos los conjuntos que no se contienen a sí mismos» sólo forma parte de sí mismo si no forma parte de sí mismo, lo cual genera una paradoja. Russell concretiza dicha antinomia por medio de la siguiente historia: En un pueblo en el cual sólo existe un barbero, el rey decreta que todas las personas que no se afeiten la barba a sí mismos, deberán acudir al barbero para que realice dicho trabajo. Días después acude el barbero a la corte, y le dice, contrariado, que no sabe qué hacer, porque no puede afeitarse la barba, pues sólo aquellos que no se afeiten por sí mismos deben acudir al barbero, pero él no puede hacer eso, porque es el barbero. De este modo, el barbero debe y no debe afeitarse la barba por sí mismo, simultáneamente. Éste es un ejemplo de un conjunto que se devora a sí mismo y a la vez se excluye como miembro.

Tras el denodado esfuerzo que realizan muchos matemáticos durante una centuria por librar a las matemáticas de toda contradicción, aparece ante ellos

una pléyade de contradicciones aún más grande que parecía que tardarían un tiempo en resolver de nuevo.

David Hilbert trabaja en esa dirección. «Quería que se demostrara que los *Principia* eran coherentes».³³¹ Sin embargo, en 1931, Kurt Gödel descubre una solución que tira por tierra toda pretensión de dar por terminado el edificio de las matemáticas. La antinomia de Russell es irresoluble dentro de las matemáticas mismas, porque el sistema desde el cual se plantea dicha antinomia es incompleto en esencia.

Para entender la importancia de los descubrimientos de Gödel en el terreno de las matemáticas, es necesario considerar tres nociones fundamentales que le sirven para construir su teoría:

- 1.- Todo teorema, al ser interpretado, deviene proposición verdadera.
- 2.- La coherencia implica que todo lo producido por el sistema es verdadero.
- 3.- La completitud implica que toda proposición verdadera es producida dentro del sistema.³³²

El teorema de incompletitud de Gödel demuestra dos cosas:

- [1.] Es imposible presentar una prueba metamatemática de la consistencia de un sistema lo bastante comprensivo como para contener toda la aritmética [...].
- [2.-] Cualquier sistema dentro del cual pueda desarrollarse la aritmética es incompleto.³³³

Gödel demuestra que todo sistema que contenga una dosis de aritmética, es forzosamente incompleto porque no puede demostrarse su consistencia desde el

332 Douglas Hofstadter, *Op.cit.*, p. 27.

333 Para una explicación más detallada, Véase Douglas Hofstadter, *Op.cit.*, p. 107.

334 Ernst Nagel y James R. Newman, *Op.cit.*, p. 76.

interior del sistema. Para solucionarlo se requiere tomar una decisión desde fuera, como ocurre en la programación computacional. Cada vez que el programador se percató de que el programa es susceptible, en algún punto de la realización de sus comandos, de «toparse» con una paradoja (una orden que para cumplirse debe no cumplirse), debe programar un algoritmo fuera del sistema ya creado, que ayude al *software* a salir de ese *loop*. En el caso de la historia del barbero de Russell, la única manera en la cual el rey puede (no resolver, sino darle la vuelta) a la paradoja que él mismo creó inopinadamente, es generar una excepción, un sub-decreto, por ejemplo: que todas las personas que no se afeiten a sí mismas deben ir con el barbero, excepto el barbero, que se afeitara solo.

Tanto la antinomia de Russell como el teorema de incompletitud de Gödel son construcciones y teorías que sirven para resolver problemas matemáticos; sin embargo, y al igual que ocurre con la teoría de los números transfinitos y la de conjuntos de Cantor, sirven como modelos isomórficos para entender *El hipogeo secreto*, un libro paradójico con una jerarquía actancial enredada, que además no puede resolverse dentro de sí mismo como sistema.

LA PARADOJA Y LA INCOMPLETITUD EN *EL HIPOGEO SECRETO*

A todo le es inherente la contradicción.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel

*La mano desfallece; pero la mano que escribe
que la mano desfallece continúa escribiendo que desfallece.*

Salvador Elizondo

En *El hipogeo secreto* la contradicción juega un papel primordial, tanto en la forma como en el tema. En varias ocasiones hace alusión a las paradojas eleáticas, sobre todo a la de Aquiles y la tortuga, como ocurre en el siguiente fragmento: «Él parece que la fuera persiguiendo sin poder alcanzarla jamás. La persigue como Aquiles sigue a la tortuga».³³⁴ Incluso las opiniones que el mismo escritor externa de su obra son paradójicas, pues afirma que pretende eludir los referentes del mundo factual, empresa imposible por definición, pues toda escritura está inscrita dentro de este mundo y no se puede describir nada externo a él. Sólo tiene nombre aquello que existe, incluso los objetos o seres hipotéticos tienen algún grado de existencia; por lo tanto, escribir algo que no tenga nada que ver con el mundo resulta una *contradictio in terminis*. Sin embargo, es cierto que elude, hasta donde le es posible, tomar sus referentes del mundo factual directamente. Casi siempre lo hace a través del arte, la filosofía, las matemáticas. Sus referentes ya han sufrido previamente una degradación de peso ontológico, entendido en el sentido platónico. De ahí que resulte

335 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 232.

parcialmente cierto que lo que hay en *El hipogeo secreto* está sacado de su mente.

El hipogeo secreto busca, entre otras muchas cosas, obliterar la noción de espacio, por ello sus escenarios semejan más figuras del pensamiento que escenarios tangibles. Sus principales fuentes vienen del arte mismo, las matemáticas y la filosofía.

«Las paradojas son los átomos de la filosofía»,³³⁵ pero también «un síntoma de perversión intelectual»,³³⁶ como añade Schopenhauer. La ciencia del pensamiento se construye a partir de las preguntas que se hace el hombre acerca de su ser y estar en el mundo. Entra en conflicto cuando contradice los fundamentos de su sistema de pensamiento, y tiene que repensar nuevamente todo para eliminar tal contradicción. Heráclito, Marx y Hegel aseveran que «las paradojas simplemente están ahí».³³⁷ El mundo está lleno de ellas, y es importante encontrarlas, para obtener un verdadero nuevo conocimiento. He ahí la importancia de las paradojas en las labores de construcción, demolición y reconstrucción de la filosofía.

En *El hipogeo secreto* «la paradoja tiene un papel predominante».³³⁸ En varias ocasiones se mencionan las paradojas como partes constituyentes de la obra. Para dar cuenta implícitamente de ellas, Elizondo acude a la figura de la paradoja por antonomasia de la literatura: el oxímoron. «Se trata de olvidar y recordar a la vez»;³³⁹ «Su claridad sombría»;³⁴⁰ «Los buenos peleaban con las

336 Roy Sorensen, *Op.cit.*, p. 13.

337 *Ibid.*, p. 247.

338 *Ibid.*, p. 18.

339 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 254.

340 *Ibid.*, p. 302.

341 *Ibid.*, p. 234.

armas de la maldad»;³⁴¹ «Un juego que todavía no está inventado aunque hay quienes ya han perdido la partida».³⁴²

Un narrador comenta que son la creación de un loco, «el loco que crea un mundo y habita un nivel en el que la paradoja es normal».³⁴³ Las paradojas a las cuales se refieren los personajes-narradores-escritores-soñadores del texto son, primordialmente, aquellas que aluden al sistema de creaciones enredadas en el cual se encuentran todos ellos, es decir, las paradojas autorreferenciales que les dan vida y sustento dentro de la trama, las cuales a su vez generan las jerarquías enredadas del sistema de planos de ficción de la obra.

En su libro *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*, Douglas Hofstadter llama bucles extraños a las jerarquías enredadas, y las define de la siguiente manera: «El fenómeno del ‘bucle extraño’ ocurre cada vez que, habiendo realizado hacia arriba (o hacia abajo) un movimiento a través de los niveles de un sistema jerárquico dado, nos encontramos inopinadamente de vuelta en el punto de partida».³⁴⁴ Todo sistema jerárquico que regrese sobre sí mismo puede considerarse un bucle extraño, o bien, una jerarquía enredada. Cada uno de los movimientos que realizan estas jerarquías se llaman pasos. El número de pasos que realiza para volver sobre sí nos indica qué tan intrincado es el sistema. La más apretada de todas las jerarquías es aquella que regresa sobre sí misma en un solo paso, como ocurre con la paradoja del filósofo cretense Epiménides, conocida como la paradoja del mentiroso, que se expresa con la siguiente oración: «Todos los cretenses son mentirosos». Una versión más afilada de la misma paradoja puede decir: «Soy mentiroso», y una última transformación

342 *Ibid.*, p. 271.

343 *Ibid.*, p. 287.

344 Véase Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p.282.

345 Douglas Hofstadter, *Op.cit.*, p. 12.

más genérica y elegante es: «Esta oración es una mentira».³⁴⁵ Si esta oración es mentira, entonces dice la verdad, en cuyo caso es falsa, pero no puede ser cierta porque afirma ser una mentira, por lo cual es una oración que sólo puede ser cierta si es falsa, y viceversa. Tarsky comenta al respecto que la paradoja de Epiménides «es un enunciado que es verdadero si es falso».³⁴⁶ Douglas Hofstadter menciona otro ejemplo de este tipo de bucle extraño de un paso en el siguiente contexto: alguien se encuentra la lámpara que concede deseos. Sale un genio. Éste pregunta a quien lo liberó cuál es su deseo. El aludido contesta: «Deseo que mi deseo no sea concedido».³⁴⁷

En *El hipogeo secreto* hay algunos ejemplos de este tipo de paradojas, como cuando la Perra llega al estudio y se encuentra el libro en el cual está siendo escrita. El narrador comenta: «La Perra se lee a sí misma».³⁴⁸ En este ejemplo, la Perra se lee en el texto mismo que le da vida, y se convierte en «alguien cuya causa es la escritura y cuyo efecto es la lectura».³⁴⁹ Douglas Hofstadter menciona un ejemplo casi idéntico en su texto *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*, cuando menciona que Aquiles encuentra el libro en el que Douglas Hofstadter los está escribiendo, y comenta: «Aquiles se lee a sí mismo».³⁵⁰

346 Véase *Ibid.*, p. 19.

347 *Ibid.*, p. 649.

348 Véase *Ibid.*, p. 129.

349 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 339.

350 *Ibid.*, p. 263.

351 Douglas Hofstadter, *Op.cit.*, p. 807.

El siguiente ejemplo, ideado por Jean Buridán,³⁵¹ es una jerarquía enredada de dos pasos:

Platón: Sócrates dice la verdad.

Sócrates: Platón miente.

Otra versión más general de esta misma paradoja es la siguiente:

La siguiente oración es verdad.

La oración precedente es mentira.

En este caso, cada una de las oraciones niega la otra, por lo cual es imposible decidir acerca de la certeza de cualquiera de ellas. Estas premisas son, al igual que ocurre con las antinomias en los sistemas matemáticos, indecidibles. Varias paradojas de la cultura popular contienen dos pasos, debido a que son sencillas de comprender. Preguntas del tipo «¿Qué fue primero: el huevo o la gallina?» pertenece a este grupo de paradojas. En el arte también se han ocupado mucho porque permite un esquema de desarrollo relativamente sencillo y la estructura es inmediatamente evidente para el espectador.

En el microcuento «Sueño de una mariposa» de Chuang Tzu, se encuentra un intercambio de planos ficcionales que crea una paradoja de dos pasos. El texto es el siguiente:

352 Véase Sorensen, *Op.cit.*, 172.

Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu.³⁵²

Chuang Tzu [Zhuangzi en pinyin] es un filósofo chino taoísta convencido de que la realidad es inaprehensible, porque todo lo que el humano pueda conocer es relativo a su punto de vista. De ahí que la minificción cuestione la naturaleza profunda de la realidad, a la manera del hinduismo, que considera que el mundo es en realidad un sueño. En este cuento los elementos de la historia están reducidos a su mínima expresión. Chuang Tzu sueña ser una mariposa. Al despertar ya no sabe si realmente ha despertado o si ahora es cuando está soñando. Esta inversión de planos se da a partir de la conjunción de ambos. La realidad es tan frágil que se rompe cuando está en contacto con otra posibilidad óptica. «Cuando una obra contiene diversos grados de realidad el contemplador se ve atrapado como otro nivel más de la ficcionalización».³⁵³

Elizondo hace la siguiente broma al respecto de la historia de Chuang Tzu: «La mitad de la población del mundo es de chinos que están soñando a la otra mitad que somos los demás».³⁵⁴ El cuento original de Tzu pone en entredicho la realidad, en la reelaboración elizondiana hay una idea más allá: tanto el sueño como la realidad conviven en el mismo plano simultáneamente. Siguiendo las implicaciones de esta idea, aunque seamos sólo sueños chinos, podemos interactuar con nuestros creadores; incluso engendrar una mezcla de planos al concebir hijos con ellos. Elizondo es amante de complicar y entremezclar planos de ficción de esta manera. La sublimación más acabada de esta idea de

353 Chuang Tzu, «Sueño de la mariposa», <http://ciudadseva.com/texto/sueno-de-la-mariposa/>, consultada el 3 de marzo de 2016.

354 Douglas Hofstadter, *Op.cit.*, p. 57.

355 Salvador Elizondo, *Cuaderno de escritura*, en *Obras: tomo uno*, p. 460.

Tzu es su cuento «La historia según Pao Cheng», una jerarquía enredada de dos pasos.

La historia comienza cuando el filósofo Pao Cheng, hace tres mil años, absorto en la contemplación del caparazón de una tortuga y en el cauce de un río, intuye la redondez de la Tierra, su traslación alrededor del sol, la de la galaxia y los demás astros. Al sentir que sus cavilaciones lo alejan del hombre y su tierra, piensa en la historia. Dilucida todos los hechos pretéritos y futuros. Una ciudad aún no construida llama su atención. Con su pensamiento vaga por sus calles, se mezcla entre su gente y escucha, prístinamente, una lengua aún no inventada de lentas palabras. Su intuición lo lleva a una ventana, donde un hombre escribe unos signos que le son ajenos. Pronto descifra su contenido y entiende que se trata de un cuento.

Pao Cheng volvió a leer las palabras escritas sobre las cuartillas. «El cuento se llama La historia según Pao Cheng y trata de un filósofo de la antigüedad que un día se sentó a la orilla de un arroyo y se puso a pensar en... ¡Luego yo soy un recuerdo de ese hombre y si ese hombre me olvida moriré!...»

El hombre, no bien había escrito sobre el papel las palabras «...si ese hombre me olvida moriré», se detuvo, volvió a aspirar el cigarrillo y mientras dejaba escapar el humo por la boca su mirada se ensombreció como si ante él cruzara una nube cargada de lluvia. Comprendió, en ese momento, que se había condenado a sí mismo, para toda la eternidad, a seguir escribiendo la historia de Pao Cheng, pues si su personaje era olvidado y moría, él, que no era más que un pensamiento de Pao Cheng, también desaparecería.³⁵⁵

El cuento se construye a partir de una paradoja autorreferencial. Un escritor escribe un cuento acerca de un filósofo chino que intuye todas las cosas del universo, incluso su origen escritural. Al encontrarse con su creador, lo contiene

356 Salvador Elizondo, «La historia según Pao Cheng», *Narda o el verano*, en *Obras: tomo uno*, pp. 210-211.

dentro de sus pensamientos, y a partir de ese momento tanto la creación como el creador dependen irremisiblemente el uno del otro para existir. El escritor piensa al filósofo, el filósofo al escritor. Cada uno requiere de la pre-existencia del otro para ser, lo cual es una antinomia del tipo del huevo y la gallina. Un dibujo que recrea a la perfección esta idea es «Manos dibujando», de Escher, otro bucle extraño de dos pasos.

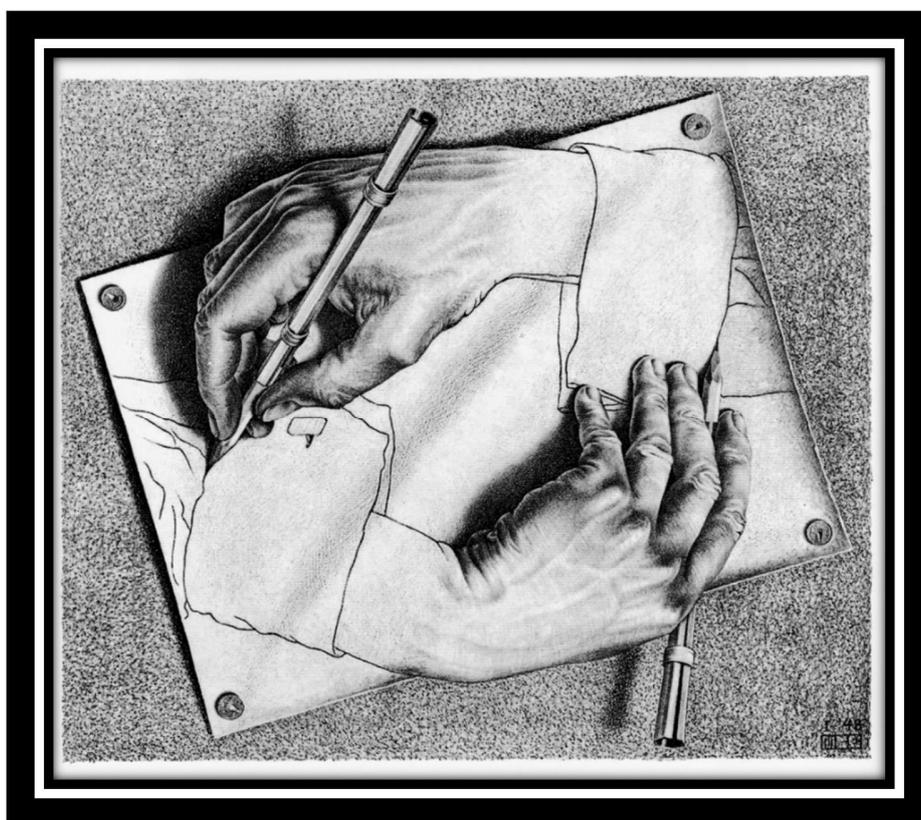


Figura XXV: «Manos dibujando», de Escher.³⁵⁶

«La historia según Pao Cheng» y «Manos dibujando» crean jerarquías enredadas en las cuales se regresa al punto de partida en dos pasos,

357 Maurits Cornelis Escher, «Manos dibujando», extraído del siguiente enlace electrónico: <http://poesiaabierta.blogspot.mx/2010/09/obra-de-escher-ojo-y-manos-dibujando.html> , consultada el 15 de abril de 2016.

sorprendentes en su concisión y en la contundencia del efecto asombroso que genera en el espectador con un mínimo de trazos (ya sean éstos sobre el papel o el lienzo).

El hipogeo secreto es un texto que vuelve sobre sí una y otra vez al combinar jerarquías enredadas, de uno, dos y más pasos. Es el largo desenvolvimiento de «La historia según Pao Cheng», el germen de la idea. La influencia del cuento en la novela es notoria. Hay fragmentos de *El hipogeo* en los cuales se alude de manera sesgada a «La historia según Pao Cheng».

Si el escritor está escribiendo una novela, bastaría saber qué edad tiene, para saber exactamente cómo es su novela. Si fuera una historia fantástica como las que inventaban los filósofos chinos para ilustrar sus aporías y sus paradojas, podría decir, por ejemplo, que la novela trata de un escritor que crea a otro escritor, pero que un día se percató de que él es un sueño de su propio personaje que lo ha soñado creándolo.³⁵⁷

Cuando los escritores se dan cuenta de que ellos también están siendo escritos o soñados por su personaje tienen reacciones similares. En «La historia según Pao Cheng» el hombre deja de escribir un momento y vuelve a aspirar su cigarrillo; en *El hipogeo secreto*, el escritor dice «Un escalofrío conmueve la mano con que escribo esta crónica».³⁵⁸ En otro momento de la obra se narra: «La espera se ha vuelto turbia, como si el Imaginado vacilara. Como si la pluma entre sus dedos se hubiera embrutecido».³⁵⁹ En ambos casos, los dos dejan de escribir y toman distancia de su creación, tan sólo para percatarse de que se han condenado a continuar con su labor escritural eternamente, o en caso contrario morirán. Otros personajes lanzan hipótesis similares que llevan a bucles de dos pasos: «Quizás me estás soñando que te escribo, que te recreo mediante las

358 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 248.

359 *Ibid.*, p. 225.

360 *Ibid.*, p. 332.

palabras que mi mano traza en la página»;³⁶⁰ «Y mientras tú me estás leyendo en esas páginas, yo voy escribiendo el libro en el que tú estás contenida así, leyéndome».³⁶¹ «La novela trata de un escritor que crea a otro escritor, pero que un día se percata de que él es un sueño de su propio personaje que lo ha soñado creándolo».³⁶²

El sistema paradójico de *El hipogeo secreto* se puede explicar tomando como punto de partida cualquiera de sus pasos, debido, precisamente, a que todos están enredados entre sí. Elizondo pretende que el lector, al final de la lectura, perciba todos los niveles como simultáneos. Sin embargo, debido a que el lenguaje es sucesivo y temporal, se debe escoger una de sus aristas como centro desde el cual emanan los demás sistemas ficcionales. Por motivos expositivos, tomaré como referencia los sistemas ficcionales que tiene un mayor apego con el plano de realidad factual, hasta llegar a aquellos que son más lejanos.

La historia comienza cuando dos interlocutores recuerdan un paseo imaginario acaecido en Fiesole, a 10 kilómetros al noreste de Florencia.

Por la mañana habían ido a pie hasta el teatro romano. De regreso decidieron tomar un atajo entre los viñedos pero fueron a parar a unos campos de cáñamo que bordeaban el cementerio, hasta encontrar nuevamente la carretera en donde se les había unido el dueño de la pensión con el que habían hecho amistad y que en ese momento volvía a pie de Florencia con un paquete de libros debajo el brazo. Libros de segunda mano que después de leídos pasaban a formar parte del pequeño librero común de la casa de asistencia, situado en el salón de la planta baja. Desde la ventana del lado izquierdo se obtiene una espléndida vista de la ciudad cruzada por el Arno, con la cúpula, el Campanile del Duomo y la Torre del Palazzo Vecchio, a lo lejos, en el valle. En su

361 *Ibid.*, p.245.

362 *Ibid.*, p. 247.

363 *Ibid.*, p. 248.

recuerdo persisten las imágenes de las esculturas de la Capella visitada recientemente. El dueño de la pensión de llamaba Herr Prahler, o algo así, ¿verdad?³⁶³

El recorrido del hombre y la mujer es perfectamente localizable, en su mayor parte. Se ubica geográficamente en el norte de Italia, en la región de Florencia. A continuación incluyo dos mapas de los lugares que menciona el narrador: el primero de ellos muestra el teatro romano y cementerio di Trespiano, ubicados ambos en Fiesole. El segundo de ellos muestra una porción de Florencia, y se encuentran señalados los lugares que se mencionan en el texto: La catedral de Florencia, la Torre del Palazzo Vecchio. Cercano a ambos fluye el río Arno.

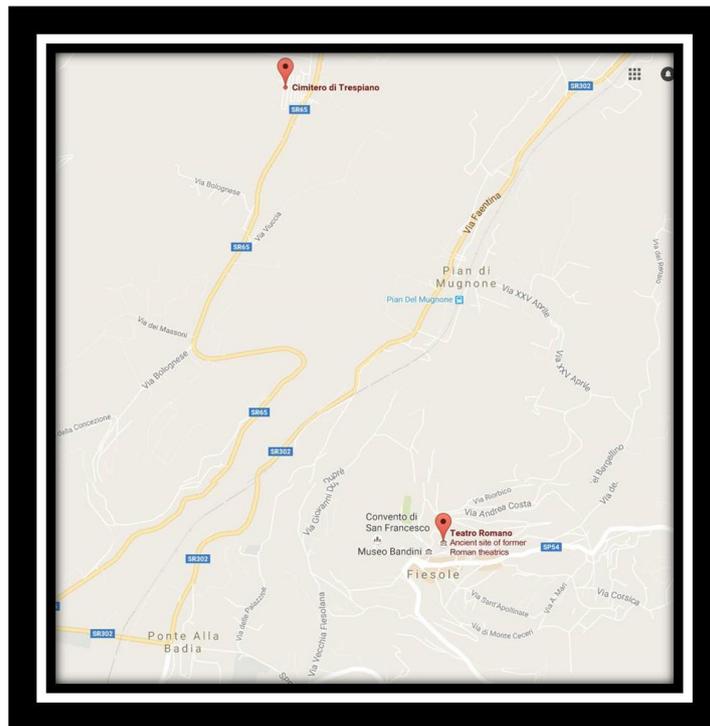


Figura XXVI: Mapa de Fiesole, Italia.³⁶⁴

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 340.

³⁶⁵ Mapas obtenidos mediante google maps, recortados y señalizados por María Teresa Hernández Mora.

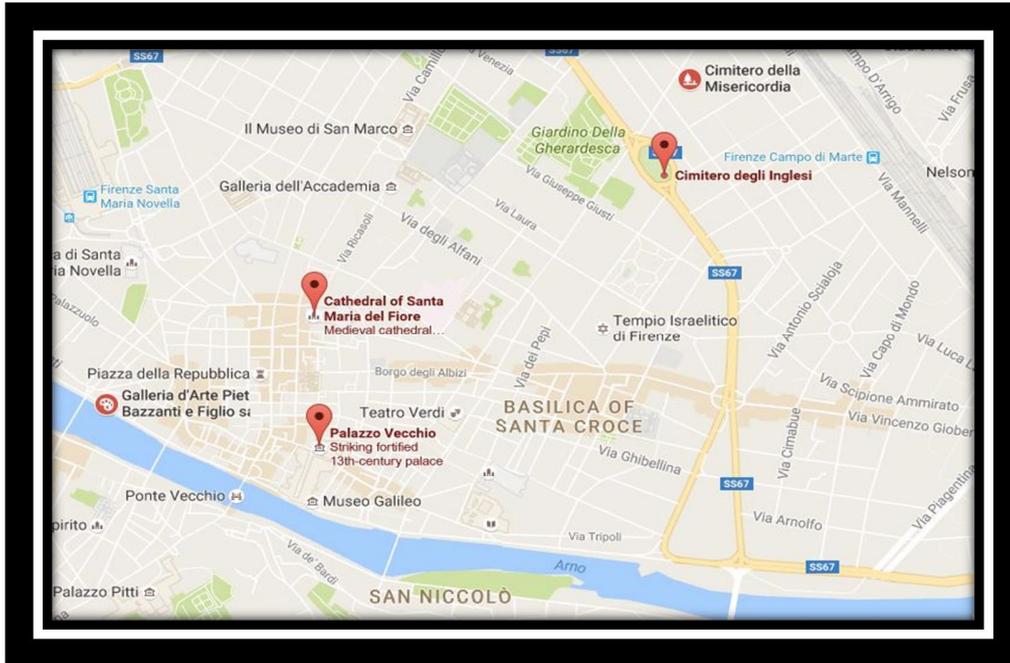


Figura XXVII: Mapa de Florencia, Italia.



Figura XXVIII: Fotografía del teatro romano de Fiesole.³⁶⁵

366 <http://www.reporterinviaggio.it/wp-content/uploads/2013/05/teatro-romano-fiesole.jpg>, consultado el 3 de agosto de 2016.

El teatro romano que visitan puede ser el que está situado en el sitio arqueológico de Fiesole, construido en el siglo III a.C. siguiendo el estilo clásico griego, desde donde caminan por el paisaje campirano de la zona toscana que va hacia Florencia. Desde la ventana del lugar al cual llegan (la Pensione Pistoja), pueden ver varios edificios emblemáticos de Florencia: el Campanile del Duomo y la Torre del Palazzo Vecchio. La primera se refiere a la Catedral de Florencia, llamada también la catedral de Santa María del Fiore, ubicada en la Piazza del Duomo. El interior contiene pinturas de Domenico di Michelino, Paolo Uccello, Andrea del Castagno y otros más. La cúpula de la catedral que menciona el narrador es construida por Brunelleschi y decorada predominantemente por Giorgio Vasari. El tema del fresco es el juicio final. La pintura no se limita a las dos dimensiones que le proporcionan las paredes internas de la cúpula. Algunas de sus figuras simulan salirse del espacio que los contiene, como se puede apreciar en el siguiente detalle.



Figura XXIX: Detalle del fresco «El juicio final» de Giorgio Vasari.³⁶⁶

Las figuras que se encuentran sentadas sobre la cornisa tienen un pie al aire, como si «se salieran de la pintura» y formaran parte de la realidad del espectador. Elizondo menciona en su texto una cúpula que, de hecho, contiene procedimientos pictóricos análogos a lo que él realiza en literatura: la adquisición de volumen y salida del marco que debería limitar y contener a sus personajes.

367 Giorgio Vasari, «El juicio final»,
<http://previews.123rf.com/images/vladyc/vladyc1105/vladyc110500049/9880438-C-pula-de-Brunelleschi-en-la-Catedral-de-Florenca-Italia-Los-murales-fueron-pintados-por-Giorgio-Va-Foto-de-archivo.jpg> , consultado el 3 de agosto de 2016.

La siguiente construcción que se ve desde la ventana donde habitan los dos personajes es la Torre del Palazzo Vecchio, que se encuentra a 500 metros de la Piazza del Duomo. Tanto el campanile del Duomo como la Torre de Arnolfo son dos construcciones que destacan visualmente desde lejos en la geografía de Florencia, por lo cual conforman la identidad visual de la ciudad. En la descripción también se mencionan las esculturas que visitaron recientemente en la Capella.



Figura XXX: Vista de Florencia. A la izquierda se puede apreciar la Torre del Palazzo Vecchio. A la derecha la catedral de Florencia.³⁶⁷

368 Vista de Florencia,
http://2.bp.blogspot.com/_iazYoNPexFA/TUd2agKaOaI/AAAAAAAAAAo/Wj3ocGizHEM/s1600/florencia.jpg , consultada el 3 de agosto de 2016.

Los personajes que dan la caminata por el teatro romano son, presumiblemente, un hombre y una mujer. La mujer se llama Mía. El hombre es Salvador Elizondo. Al llegar a su pensión, Elizondo va a su estudio a escribir *El hipogeo secreto*. Mía se dispone a leer un libro de tafeletes rojos junto a una ventana, en un salón afrancesado, del que cuelga un cuadro de Chardin. Desde esa ventana se aprecia la vista de Florencia, la ciudad atravesada por el río Arno. También se encuentra una fotografía que Elizondo le tomó a Mía en unas ruinas, probablemente aquellas que visitaron a pie. En esa foto hay una inscripción indescifrable. A partir de la vestimenta fresca de la mujer, del movimiento del sol sobre su cabeza y de la fecha que se menciona reiteradamente en el texto, se puede inferir que se tomó durante la tarde del 13 de octubre.

Mía, que no ha podido dormir en mucho tiempo, realiza un dibujo a manera de divertimento. Representa el rostro de una mujer rodeado de una multiplicidad de figuras eróticas. Al cabo de un rato de leer (*El hipogeo secreto* y/o *Les 500 millions de la Béguin*), lo deja a un lado y toma una revista que estaba junto a su asiento. La hojear distraídamente. En ella aparece el promocional de un perfume que recuerda a un caballo que cruza la llanura a galope; un comunicado que advierte acerca de llamadas anónimas que les realizan a los abonados; la fotografía de una mujer en cuyo fondo hay una inscripción ilegible. Mía, tras varias horas de insomnio, deja la revista en el reborde de la ventana y se queda dormida en su asiento. El viento hojear desordenadamente las páginas de la revista, tal como hizo Mía momentos atrás.

El segundo paso del sistema enredado del texto es el sueño de Mía.

La vigilia, según Freud, es el reino del yo, de la mente consciente y el logos. El sueño, en cambio, es la pulsión de la mente inconsciente, los deseos y

temores del soñante. Las imágenes e ideas que se acumulan durante el día, se agolpan durante la noche para mostrar al soñante un mundo regido por el *mythos*. Su lenguaje es el símbolo.

Las vivencias de Mía durante el día se reacomodan para conformar un mundo casi autónomo e independiente. «La vida toma la forma con la que ha sido soñada».³⁶⁸ El inconsciente de Mía transmuta su visita a las ruinas del teatro romano en la ciudad vetusta y arruinada del sueño. Ahí yacen los restos de todas las obras de arte de la humanidad, las ideas desechadas y nunca llevadas a cabo. Es el museo poético de lo marginal de la historia del arte. Uno de los personajes que intuyen ser el sueño de la Perra corrobora esta hipótesis: «vivimos entre las ruinas de un sueño».³⁶⁹

Del comercial del perfume que se compara con un caballo que recorre las llanuras persiste únicamente el caballo como una metáfora de la memoria y la disciplina. Lo demás se desvanece en el recuerdo inconsciente de Mía, que retiene elementos acordes con el mundo grecolatino, sobre todo.

Mía se sueña a sí misma dentro de esa ciudad. Su nombre en el sueño es la Perra, una mujer que siempre está desnuda y en medio de un zócalo sin estatua. Dentro del sueño uno de los personajes que fungen como desdoblamientos de Elizondo le ha tomado una foto junto a unas ruinas. A su lado hay una figura esgrafiada que nadie puede descifrar, excepto Pseudo-T, que parece saber el significado de esa foto, pero se niega a revelarlo. Dentro del sueño de Mía la foto también está simbolizada en el pedazo de ámbar que X le muestra a El otro para mostrarle la eternidad del instante y a la vez la fugacidad de la vida. Esa

369 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 243.

370 *Ibid.*, p. 285.

falena lleva cincuenta mil años atrapada en el ámbar. Cuando la liberen volará unas cuantas horas antes de morir, después de su prolongado letargo. Todo aquello sometido al movimiento está encadenado también a la disolución de la muerte.

Muchos hombres la han ido a ver dormir. Todos ellos son desdoblamientos de Elizondo y Mía. El nombre de su organización pudiera estar influido por el nombre del casero: Herr Prahler, el hombre que trae libros de Florencia a Fiesole. Él es el dueño de la casa que ellos habitan, pero por sus libros también simboliza el conocimiento milenario, de ahí que el Urkreis tenga cincuenta mil años de antigüedad. A la vez, como dueño de la casa, conforma también parte del grupo opositor: el Zentrum.

Algunos de los personajes que sueña Mía son desdoblamientos de Elizondo. Uno de ellos es X, un escritor que viste una toga y conversa con El otro bajo un pórtico, la *Stoa*, a la manera de los estoicos. Otro de ellos es E (de Elizondo), el arquitecto que ha concebido la ciudad en ruinas. En numerosas ocasiones se le atribuye la fundación del mundo.

Mía sueña el mundo de la Perra. La Perra sueña el mundo entero. Así se crea una de las primeras estructuras enredadas dentro de los primeros dos pasos de la estructura general de *El hipogeo secreto*: Mía crea, dentro de su sueño, un mundo onírico más vasto que aquel que habita la propia soñante. De hecho, la Perra abarca en su sueño a Mía y todo el mundo que ella sueña también, a la manera de Pao Cheng con su escritor, sólo que ahí ocurre por medio del sueño, como sugiere el filósofo Chuang Tzu.

El tercer paso de la jerarquía enredada de *El hipogeo secreto* se encuentra en uno de los personajes que sueña la Perra. Su nombre es X, un desdoblamiento de Elizondo, el hombre que escribe en el cuarto de al lado en el cual Mía duerme. Quizá la misma visita a las ruinas ha hecho que su inconsciente transforme a su acompañante Elizondo en un escritor estoico en cuyas creaciones se revela la obsesión por pensar que el mundo es el libro que alguien escribe. Ha escrito varios libros, entre ellos: *Las pirámides de Egipto*, *El hombre proferido* y *La carta anónima*.

Como el referente de X es el sueño de Mía, sus novelas son historias que se desarrollan dentro de esa ciudad, que para él es su mundo. *Las pirámides de Egipto* tiene su punto de referencia en la ciudad misma. Se trata de una ciudad paradójica, que se encuentra «en espera de su realización», y a la vez concebida después de su destrucción. En *El hombre proferido* habla de un alter ego suyo, a quien llama Salvador Elizondo, el personaje del cual, quizá sin saberlo, él mismo toma su nombre. En la novela de X, alguien llama por teléfono al personaje Elizondo, igual que ocurre en la casa donde se encuentra Mía. Todo lo demás es inaccesible para el lector. La carta que se encuentra en el cuarto de lectura de Mía se convierte en la tercera novela de X.: *La carta anónima*, que habla de una conspiración, en la cual un grupo de personas trata de matar a su creador, al igual que ocurre en el plano ficcional de X.

Dentro de la novela *El hombre proferido* se encuentra el cuarto paso de la jerarquía enredada de *El hipogeo secreto*.

Al llegar al plano ficcional de X. el lector podría pensar que ha completado una vuelta a la jerarquía debido a que reaparece Salvador Elizondo, presunto escritor acompañante de Mía en el primer plano; sin embargo, el personaje

Salvador Elizondo creado por X. no es aquel que habita con Mía (aunque está inspirado en él por medio del inconsciente de ella). Este escritor ha escrito un libro llamado *El hipogeo secreto*, que trata de una conjura organizada por El Sabelotodo (otro Elizondo) y su círculo de taumaturgos (desdoblamiento del Urkreis en el plano de X), en contra de quien los escribe, a quien llaman El Imaginado (nuevamente Elizondo).

Dentro del círculo de trashumantes hay una mujer a quien llaman La Flor de fuego, que el personaje Elizondo crea a partir de la Perra y que tiene influencias de Siva, la divinidad de la danza de fuego hindú. La Flor de fuego representa en el tablado una danza estática, una danza cuyo movimiento sólo puede apreciarse a partir de todo lo que se mueve a su alrededor: se trata de la danza del mundo. La Flor de fuego está soñando al mundo, al igual que la Perra y Mía en otros peldaños de la existencia. Durante su sueño, de pronto se pone de pie y comienza a caminar, como una sonámbula. El público se queda expectante, pues teme desaparecer si ella abre los ojos. Sin embargo, el caminar de la soñante no interrumpe la continuidad del mundo. Los pocos presentes la siguen. Los encamina hacia el reducto en el cual se encuentra su creador, el primer demiurgo que comenzó la cadena de simulacros de existencia, Salvador Elizondo, el hombre que escribe una novela en la Pensione Fistoj en Italia.

La Flor de Fuego instaure un quinto paso de la jerarquía; sin embargo, nada se sabe de dicho sueño, sólo se puede intuir que continúa con la inabarcable trama de *El hipogeo secreto* en su vértigo de sueños y escrituras sin fin.

Con la movilización de la Flor de fuego se cierra la cadena de cuatro pasos (cognoscibles) que completan la jerarquía enredada de *El hipogeo secreto*. Esta jerarquía no deja de ser arbitraria, pues el libro mismo sugiere que existe una

infinidad de niveles que se abisman en ambas direcciones. Según uno de los narradores de *El hipogeo secreto*, leer el libro es «el inicio de un viaje con innumerables escalas hacia esa realidad de la que ésta no es sino una forma arpegial [...] 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».³⁷⁰ Para él, los planos de ficción de la obra se apilan unos sobre otros y conforme se avanza en el entramado se adentra el lector en un laberinto de palabras que al final convierte el lenguaje en una nada, como un mantra que pierde sentido a fuerza de repetirse mil veces.

El sistema enredado de *El hipogeo secreto* junto con sus elementos constitutivos puede ser esquematizado del siguiente modo:

371 *Ibid.*, p. 275,279.

Elementos	Plano de ficción	Plano de florencia	Plano de la ciudad de Polt	Planos de X.	Planos de Pseudo-Elizondo
Personajes		Elizondo y Mía	Perra, X., E., H., Pseudo-T, El otro. Urkreis, Zentrum, Pantokrator.	X., El otro, Elizondo,	La flor de Fuego, círculo de taumaturgos, El imaginado, El sabelotodo.
Libros		<i>El hipogeo secreto</i> o <i>Les 500 cent millions de la Begum.</i> (el que lee Mía) Revista que Mía hojea.		<i>Las pirámides de Egipto/ La carta anónima</i>	<i>El hipogeo secreto</i>
		<i>El hipogeo secreto</i> (el que escribe Elizondo)		<i>El hombre proferido</i>	
Foto		Mía en las ruinas	Mujer en ruinas		
		Mujer en las ruinas (dentro de la revista)	Falena atrapada en el ámbar.		

Figura XXXI: Comparación de elementos entre los distintos planos ficcionales de *El hipogeo secreto*.³⁷¹

El hipogeo secreto es un sistema enredado de cuatro pasos. Cada elemento encuentra su homólogo en los demás niveles.

Mía es la Perra y la Flor de Fuego. Cada una de ellas sueña el mundo en su plano de ficción. Mía sueña a la Perra, la Perra, a través de una de sus creaciones, sueña a la Flor de Fuego. «El universo es su sueño. Ella es la Flor de Fuego. No la despiertes».³⁷² Diversos narradores instalados en los distintos

372 Esquema realizado por cortesía de Jennifer Ramírez Ramírez.
373 *Ibid.*, p. 226.

planos de ficción llegan a conclusiones parciales de esta identidad. Uno de ellos se pregunta, por ejemplo, «¿La Perra es la Flor de fuego?».³⁷³

Salvador Elizondo es X, que a su vez escribe a Salvador Elizondo, como las manos de Escher que se dibujan una a la otra. Salvador Elizondo también es E, el arquitecto de la ciudad en ruinas; el Sabelotodo, El Imaginado, y todos los personajes que son caracterizados como escritores. Eduardo Sabugal comenta que Salvador Elizondo «se esconde en la textura del texto, pero también se disfraya en sus personajes».³⁷⁴

Hay dos objetos que aparecen reduplicados en el plano ficcional de Florencia: el primero es la fotografía. Una de ellas se encuentra al lado de Mía, la otra está dentro de la revista. En ambos casos el contenido de la foto es el mismo: una mujer vista de frente, al lado de una escritura esgrafiada sobre un muro derruido. En el plano ficcional de la Perra vuelve a aparecer, pero en un doble aspecto, el primero como la fotografía antes descrita, el segundo como la falena congelada en el ámbar.

El segundo objeto duplicado es el libro. Uno de ellos es el que está escribiendo Elizondo en su estudio, el otro es el que lee Mía en la habitación contigua. Ambos realizan las dos actividades complementarias para que exista un libro, al menos en términos de Eco: la escritura y la lectura. Elizondo escribe y Mía lee el mismo texto. Ambos le dan vida y construyen el sentido del texto, uno con su pluma, otra con su mirada.

374 *Ibid.*, p. 294.

375 Eduardo Sabugal Torres, *El hipogeo secreto de Salvador Elizondo, una novela paradigmática del posmodernismo en México*, p. 57.

Existen otros personajes que se encuentran duplicados o incluso triplicados en algunos de los planos ficticios del libro. X, E y Elizondo son todos el mismo personaje. Algunos narradores insinúan que algunos miembros del Urkreis son infiltrados del Zentrum, así que también hay personajes en ambos círculos que se repiten, nominados de distinta forma, según la situación y el plano en el que se encuentren.

La reduplicación de objetos y personajes es imposible en un sistema jerárquico convencional, porque implica un imposible físico: la ubicuidad. Sin embargo, en varias obras artísticas del siglo XX son comunes este tipo de reduplicaciones, gracias al juego que se establece entre planos ficcionales imbricados entre sí. A estos objetos, consecuencia paradójica de los hipotéticos viajes entre distintos planos espacio-temporales, Igor Novikov los llama *jiin* (del árabe *jinni*, de donde viene «genio»), objetos o personajes que nunca fueron creados³⁷⁵. Nacieron como consecuencia de la imbricación de estos planos.

Un ejemplo sencillo es el reloj que aparece en la película *Pide al tiempo que vuelva*. Después de una conferencia, una anciana de nombre Miss McKenna aborda a Richard Collier. Le entrega un reloj y le dice «Vuelve a mí». El escritor se queda perplejo. Guarda el reloj. Ocho años más tarde se enamora de una muchacha retratada en un cuadro. Mediante autohipnosis consigue regresar en el tiempo y la conoce. La joven es Miss McKenna. Vive un romance con ella y le regala el reloj que ella misma, ya anciana, le obsequió. Dicho reloj fue entregado por la anciana al joven Richard, y él se lo dio a la joven McKenna. Por lo tanto, dicho reloj nunca fue creado. Pasó de las manos del uno al otro sin

376 Véase Richard Gott, *Los viajes en el tiempo*, p. 35.

pasar jamás por tienda o fábrica alguna. El reloj nació del viaje en el tiempo, y se encuentra atrapado eternamente en un bucle paradójico de dos pasos.

El hipogeo secreto es un bucle de cuatro pasos, en los cuales todos sus personajes crean y son creados entre sí, de tal modo que varios de ellos se encuentran en el mismo plano ficcional. En ese sentido, la creación y pervivencia de sus personajes dentro de la trama funciona de un modo muy semejante a como ocurre en el cuento «Todos ustedes, zombis» (1959) de Robert Heinlein.

El cuento comienza en el bar de Pop, donde el barman y un hombre que se hace llamar «madre soltera» entablan una apuesta: si la vida de «madre soltera» le resulta sorprendente al barman, éste le regalará una botella de vino. Madre soltera confiesa que nació siendo mujer, y que fue abandonada en un orfanato cuando era bebé. Cuando cumplió diecisiete años entró a trabajar en un grupo de prostitutas al servicio de los astronautas. Conoció a un muchacho de unos 25 años, con quien tuvo un romance y quedó embarazada. Para que naciera su bebé (a quien llamó Jane) el doctor tuvo que realizarle a la madre Jane una operación de cambio de sexo, debido a su anómala estructura glandular. Un mes después de su nacimiento, alguien secuestró a su hija. Un año después, y ya completamente convertido en un hombre (anatómica y fisiológicamente), se dedicó a escribir historias para una revista. El barman (Pop) le propone un buen empleo a Madre soltera y le dice que le presentará al padre de la niña. Madre soltera acepta el trato. Pop lo lleva atrás del bar y se teletransporta con él a 1963, donde lo deja. Pop se va a 1964 y secuestra a la bebé Jane, la lleva al pasado y la deja en un orfanato, regresa a 1963 y vuelve a llevarse a Madre soltera, a quien deja esta vez en 1985 y lo enlista en el ejército. Pop regresa a 1970 y

renuncia a su empleo de barman. Se va a 1993 y se jubila de su servicio como «temponauta» del gobierno.

En este cuento todos los personajes son en realidad uno solo que crea a los demás a partir de múltiples viajes en el tiempo. Jane es un *jinn*, un ser cuya existencia depende de su previa existencia. Para que Jane nazca, es necesario que anteriormente ya haya nacido, porque ella es su propio padre, madre e hija. Su viaje en el tiempo es un caso extremo de las paradojas que genera este *leitmotiv* de la ciencia ficción.

A continuación ilustro los viajes que realizan los personajes del cuento:³⁷⁶

376 He colocado el número de viaje a un lado de cada flecha para poder seguir el trayecto más fácilmente.

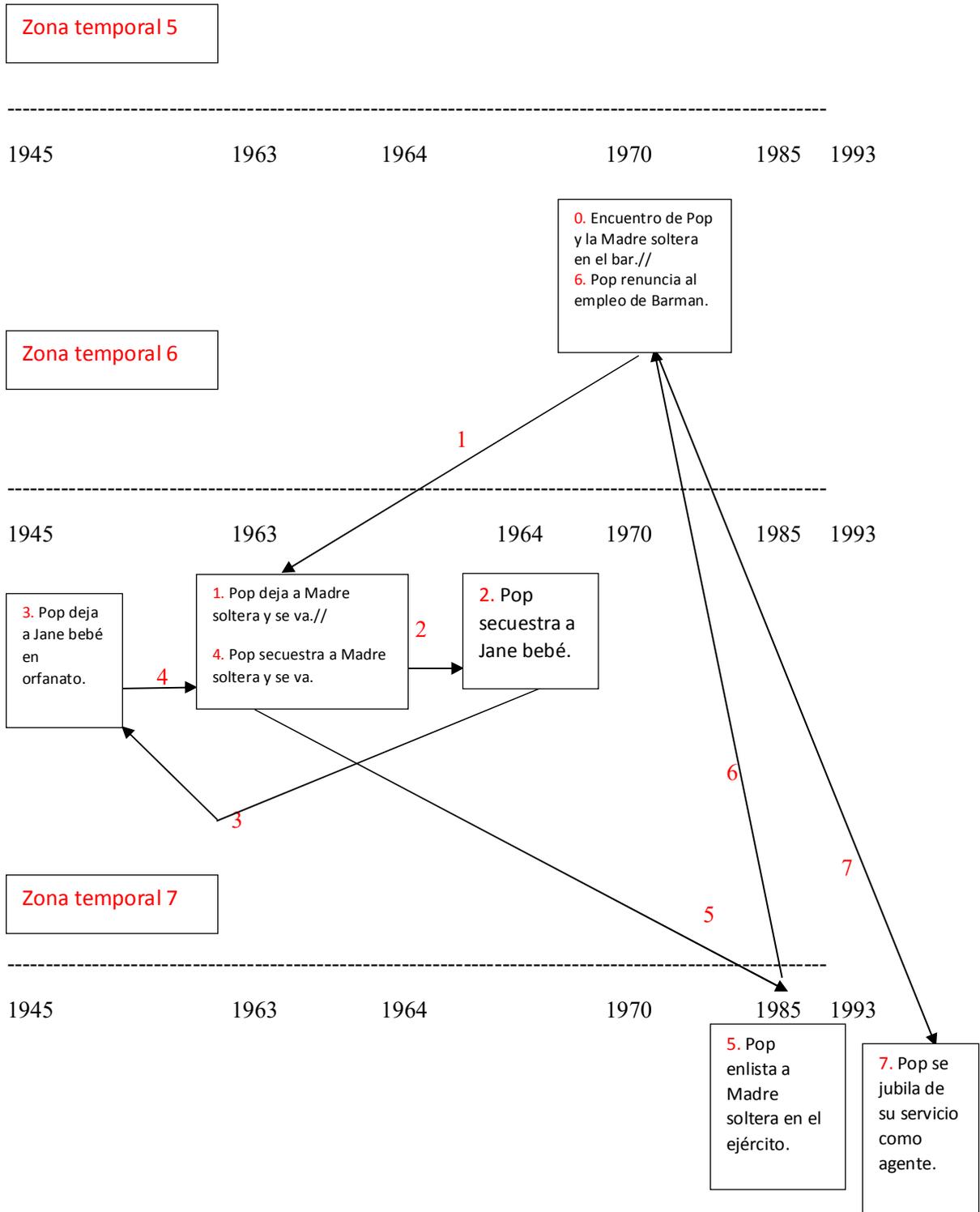
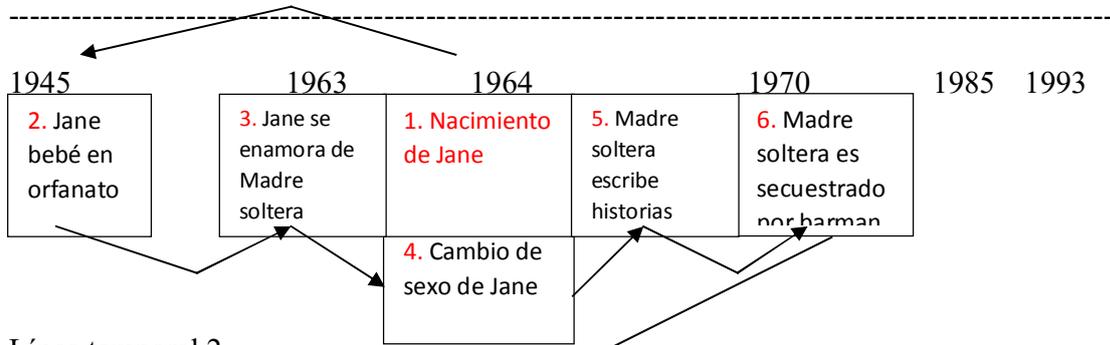


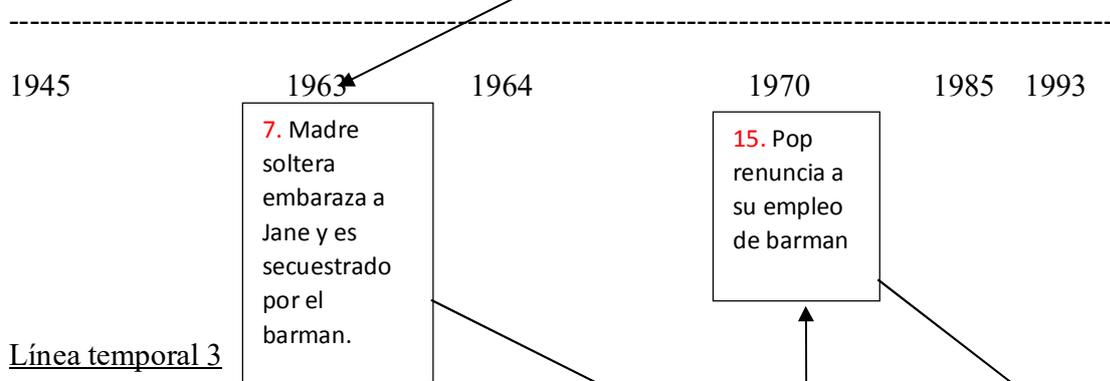
Figura XXXII: Línea del tiempo de Jane en «Todos ustedes, zombies», de Robert Heinlein.

Para autoengendrarse, Jane necesita realizar siete viajes en el tiempo y visitar tres líneas temporales. Sin embargo, a partir de la historia de Heinlein podemos intuir la línea completa del tiempo de la vida de Jane, la cual es aún más compleja que la que aparece en el texto, pues requiere de cuatro universos paralelos para concretarse. En el siguiente cuadro ilustro toda la historia de Jane, desde su nacimiento hasta su jubilación:

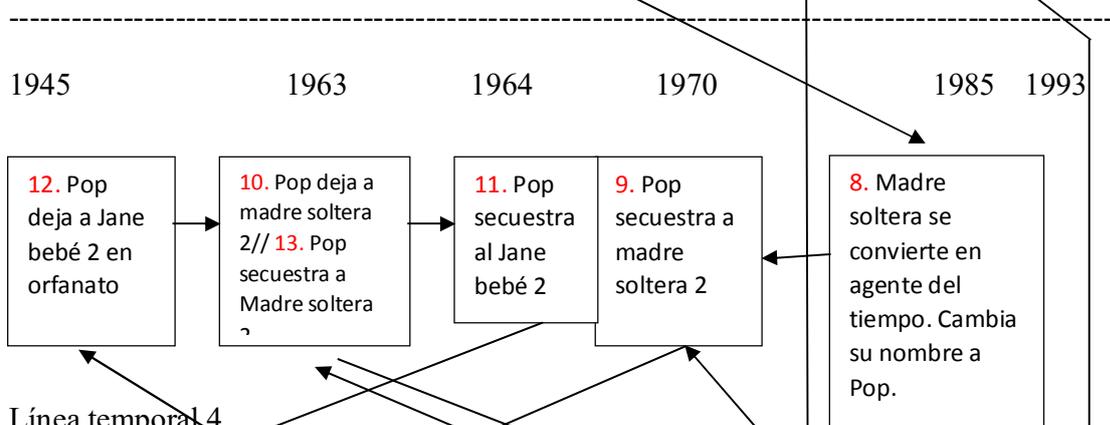
Línea temporal 1



Línea temporal 2



Línea temporal 3



Línea temporal 4

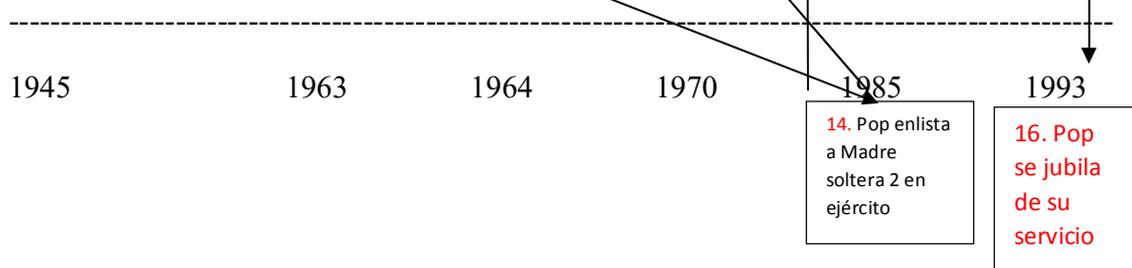


Figura XXXIII: Líneas de tiempo en «Todos ustedes, zombies», de Robert Heinlein.

La línea temporal de Jane es realmente compleja, puesto que abarca cuatro universos paralelos y la lógica del cuento sugiere que es obligatorio que la misma anécdota se repita infinitamente para que el *jinn* pueda existir. El tiempo del cuento es circular, tal como insinúa el narrador cuando muestra su anillo, que es una serpiente uroboros, que se muerde la cola a sí misma, símbolo del tiempo circular, porque donde acaba también comienza.

En *El hipogeo secreto* muchos de sus personajes son *jiin*, creados mediante los múltiples pasos entre planos, como ocurre en «Todos ustedes, zombies». La diferencia estriba en que los pasos del cuento de Heinlein se dan a través de viajes en el tiempo, en *El hipogeo secreto* a partir de planos de ficción. Tanto la foto como el libro, que reaparecen transformados en cada sistema, son objetos reengendrados a partir de los múltiples pasos entre niveles de ficción.

Los distintos personajes que confluyen en cada plano para conformar el Urkreis, el Zentrum y el grupo de taumaturgos, son los mismos personajes duplicados y recombinados a partir de las infinitas vueltas que da alrededor de sí la historia. Cada personaje crea a otros personajes que a su vez conciben a otros más. Al término de la primera vuelta dentro de la trama, los personajes confluyen en un mismo sistema como ocurre en «Todos ustedes, zombies». Estos personajes son funciones cascada, porque «cada función apela a la otra y a sí misma».³⁷⁷ A su vez, los rasgos de cada personaje resuenan como un eco lejano en cada nivel ficcional del texto, como ocurre en el grabado «Peces y escamas», de Escher, donde «partes de un objeto son réplicas del objeto mismo [...] el ADN, presente en toda célula del pez, es una copia muy plegada de todo

378 Douglas Hofstadter, *Op.cit.*, p. 163.

el pez».³⁷⁸ Los personajes del texto intuyen en varias ocasiones ser parte de más de un creador que lo está soñando, escribiendo o pensando. «De alguna forma somos algo más que el sueño de otro».³⁷⁹

Esta superposición de personajes en los distintos planos del texto es similar a la que existe en la pintura «La escuela de Atenas», de Rafael Sanzio, y que también es mencionada en *El hipogeo secreto* en el siguiente fragmento:

La vida se concibe entonces como un proceso de recuperación, mediante el desconocimiento de todas las cosas, de algo que hubiéramos pedido hacer cincuenta mil años. La fábula de la muerte se extiende como si fuera música y el hombre que la profiere, apoyado contra un escalón —la imagen ya está concretada por Rafael en los frescos de las Estancias: el pensador que puede verse sentado en primer término, sobre los escalones, frente a la Academia de Atenas— dice que se trata de un argumento que ha meditado durante muchos años.³⁸⁰

379 *Ibid.*, pp. 153,163,164.

380 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 252.

381 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, pp.277,278. En otras dos ocasiones es mencionado el personaje que está recostado sobre el escalón en la pintura, en las páginas 278 y 327.

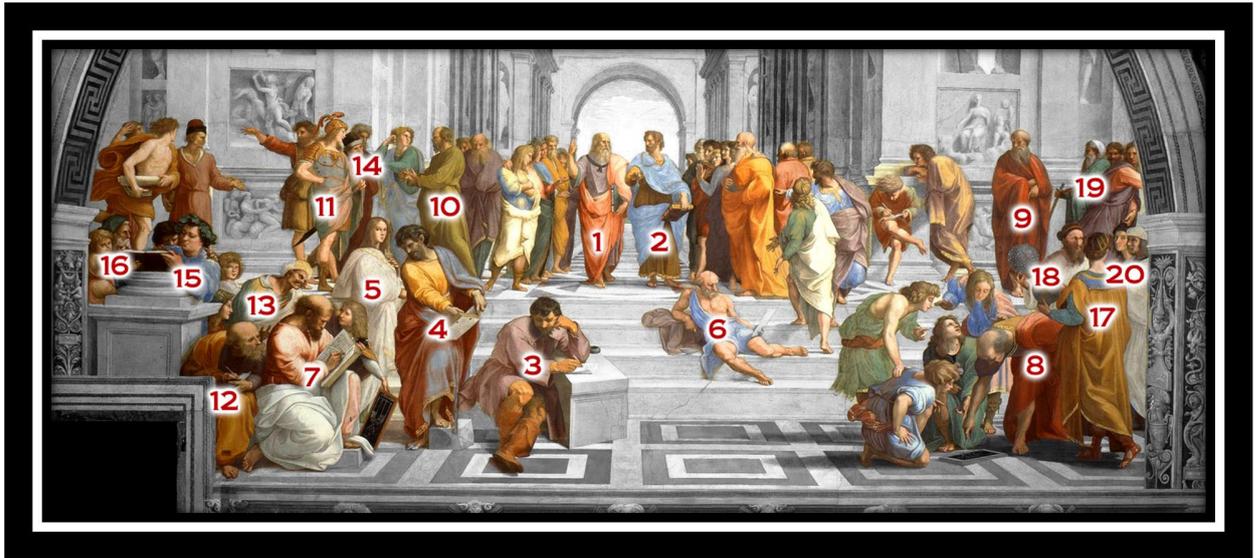


Figura XXXIV: «La escuela de Atenas», de Rafael Sanzio.³⁸¹

En esta pintura, Rafael pretende representar a la Filosofía. Para ello, realiza una reunión imposible de muchos filósofos de la antigüedad. Entre varios de ellos median cientos de años; sin embargo, Rafael los hace contemporáneos en el ámbito de las ideas. Esta pintura es la reunión imaginaria de muchos pensadores que nunca llegaron siquiera a conocerse. Sin embargo, hay una usurpación de la figura de cada uno, pues el modelo que ocupa Rafael para cada filósofo es otro pintor de su época. Su modelo para Platón es Da Vinci, Miguel Ángel usurpa el rostro de Heráclito, y así sucesivamente. A continuación incluyo una tabla de esta superposición de personalidades de una manera más esquemática.

382 Rafael Sanzio, «La escuela de Atenas», <http://www.nreda2.com/enredados-en-la-cultura/pintura/146-escuela-de-atenas-rafael-sanzio.html> , consultada el 3 de agosto de 2016.

	Filósofo	Pintor renacentista
1	Platón	Leonardo da Vinci
2	Aristóteles	
3	Heráclito	Miguel Ángel
4	Parménides	
5	Hipatia de Alejandría	Margherita Luti
6	Diógenes	
7	Pitágoras	
8	Euclides o Arquímedes	Bramante
9	Plotino	Julio II
10	Sócrates	
11	Alejandro Magno	
12	Anaximandro	
13	Averróes	
14	Antístenes	
15	Epicuro	
16	Zenón	
17	Claudio Ptolomeo	
18	Estrabón o Zoroastro	
19	Homero	
20		Rafael Sanzio

Figura XXXV: Correspondencia entre filósofos y pintores renacentistas en el cuadro «La escuela de Atenas».

«La escuela de Atenas» reúne personalidades famosas de la historia de la filosofía; *El hipogeo secreto* compila y compulsa las ideas de dichos pensadores. Varios de los filósofos y de los pintores renacentistas que aparecen en el cuadro tienen relevancia dentro de la trama de *El hipogeo secreto*. El mundo de las ideas de Platón, la filosofía del movimiento de Heráclito, las paradojas de la inmovilidad de Parménides, la geometría de Euclides, el

misticismo de Pitágoras, el cinismo de Antístenes y Diógenes, el estilo de Homero, la pintura italiana influida por da Vinci, Miguel Ángel y por supuesto, Rafael. «La escuela de Atenas» es la representación gráfica de lo que hace Elizondo en su texto: reunir cientos de ideas de filósofos a lo largo de la historia del pensamiento como si fueran contemporáneos.

Parménides afirma que «cualquier cosa que exista no tiene principio ni fin»,³⁸² por lo tanto, el Ser es único, eterno e inmóvil. San Agustín se preocupa por el principio de ese primer ser. Dice que «para crearse a sí mismo, un ser tendría que existir para darse a sí mismo existencia».³⁸³ Li Xin Li diría que para autoengendrarse, ese ser tendría que ser, en terminología de Igor Novikov, un *jiin*.

Todo *jiin* es un objeto que existe por sí mismo y no tiene principio ni fin. Está atrapado en un círculo abismante de planos de ficción. Sin embargo, si el *jiin* engendra otros *jiin* y esta operación se repite hasta completar una vuelta a todo el sistema, se corre el riesgo de que el sistema completo se convierta en un *jiin*. *El hipogeo secreto* es un ejemplo de ello. Al incluirse a sí mismo dentro del sistema, se convierte en un objeto autoengendrado, lo cual atenta contra la ley de causalidad. Todo ser es precedido por otro que es su causa directa. *El hipogeo secreto* no puede ser explicado mediante esta ley casuística, porque es un libro que se desborda de sus límites. Su explicación no está dentro de sí, excede el sistema mismo, por ello sus planos ficcionales no pueden ser esquematizados por medio de la teoría de conjuntos, porque es un sistema abierto, incompleto

383 Roy Sorensen, *Op.cit.*, p. 39.

384 John D. Barrow, *El libro de la nada*, p. 81.

en sí mismo, análogo a lo que sentencia Gödel con su teorema de incompletitud. Todo sistema debe ser explicado desde fuera del sistema.

Muchos de los elementos de *El hipogeo secreto* son isomórficos de la antinomia de Russell, que cuestiona que el conjunto de todos los conjuntos se contenga a sí mismo. Elizondo replantea esta paradoja de varias maneras. Cuando describe la ciudad de E, dice que «si la ciudad debía de estar al margen de la historia, ella contendría toda la historia; sería la historia misma».³⁸⁴ Dicha ciudad es como el conjunto de todos los conjuntos, puesto que se yergue por encima de la historia factual, está fuera de ella, por ello contiene toda la historia; sin embargo, dicha ciudad tendría que formar parte de la historia misma, porque es parte de ella, por lo tanto, es una ciudad que se contiene a sí misma.

Acercas del libro, uno de los escritores internos comenta que «quizá fuera más fácil escribir un libro sencillito, un libro al margen de la creación literaria pura»,³⁸⁵ comentario no ausente de sarcasmos, debido a que la historia de la obra pretende ser precisamente un libro escrito al margen de la creación literaria pura, es decir, una suerte de metalibro construido fuera de la literatura misma, pieza imposible debido a que todo libro literario se inscribe precisamente dentro del acervo cultural de la creación literaria.

Los personajes del texto se saben creados por alguien, pero dudan acerca de la identidad de su creador. Lo imaginan fuera de su plano existencial, como el dios de Bradwardine y Oresme, «presente en el espacio vacío infinito extramundano imaginario y dimensional».³⁸⁶ Los personajes de Pseudo Salvador Elizondo lo

385 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 236.

386 *Ibid.*, p. 255.

387 Leonel Toledo Marín, *Scientia Imaginativa y scientia operativa: desarrollo y evolución de la concepción de espacio y espacio vacío durante el medioevo y la época moderna*, p. 19.

desconocen como demiurgo. Para explicar su existencia invocan a un creador hipotético al cual llaman El Imaginado, que intuyen que existe fuera e independientemente del mundo en el cual se inscriben. Pseudo Salvador Elizondo, desde su perspectiva, llama a esta instancia el Pantokrator [«el todopoderoso», en griego]; algunos adeptos del Urkreis lo llaman *Herminester ille exhumatus*. Otros narradores ni siquiera atinan a darle un nombre a ese creador. Lo intuyen mentalmente y hablan de él y de su papel externo a la historia que cuentan. Cada uno de ellos, se encuentra un nivel por encima de los personajes que lo imaginan. Cada sistema busca una explicación de su existencia fuera de su propio sistema.

En el nivel misterioso de las cosas del mundo, su pasión estaba prevista por alguien que, también en mitad de la noche, en una noche de lluvia tal vez y en una ciudad de tierra adentro, concibe, en ese preciso momento, a ese otro que concibe ciudades marinas: el arquitecto secreto que dispone la estructura de la ciudad con el mismo ardor contenido con que el jugador de ajedrez va modificando, en el curso de la partida, la disposición de sus piezas sobre el tablero.³⁸⁷

En todos los niveles ficcionales los personajes escritores y soñadores se piensan simulacros creados por alguien más. Incluso Elizondo, quien podría considerarse el peldaño más alto de la jerarquía, teoriza dentro de la trama acerca de su propia naturaleza.

Si de pronto una revelación me hiciera saberme como el personaje de otro que ese otro pudiera ser real, el verdadero Salvador Elizondo de quien yo no soy sino el pseudo-Salvador Elizondo y que siendo eso pretendiera escribir un libro en el que concibo a otro, al otro que puede ser el personaje de la novela cósmica que un dios está escribiendo, escribiéndome a mí. [...] Pero, ¿quién le ha impuesto la tarea de darnos vida?, ¿quién hace que nosotros seamos su secreto; un secreto vergonzoso revelado mediante el proferimiento de una palabra; un nombre dicho en el momento de la

388 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 235.

muerte? Nos imaginan que nos imaginamos imaginados. Imagina él que en este momento te estoy imaginando.³⁸⁸

Fuera del sistema todo es conjetura. «¿...Ese orden y ese dios que lo instauran pueden ser una cosa dentro de un orden más amplio?». ³⁸⁹ Las posibilidades que le dan a Elizondo el sistema jerárquico abierto son infinitas. Los dioses multiformes a quienes atribuye la creación última de la trama de su libro son de muy variada naturaleza. Adjudica la creación del mundo a un loco que los crea entre sus balbuceos; a «una voz, una voz nada más»,³⁹⁰ a un dios de la literatura; a otro escritor que sigue con la cadena creacional infinitamente hacia los confines del universo escritural, como ocurre en la cita anterior, en la cual Elizondo se pregunta quién le habrá impuesto a su dios la tarea de crearlos. El motor inmóvil de Aristóteles es incognoscible, inalcanzable, quizás inexistente, un libro autoengendrado como el ser sin origen de Anaximandro, la sustancia infinita de Descartes. «Esta trama que a veces parece estar urdiéndose sola». ³⁹¹ En algunas ocasiones, es un dios que ni siquiera sabe que los ha creado. Es un loco que no entiende lo que ellos llaman cordura, lo cual alude a uno de los problemas teológicos de la Edad Media: «¿Podría Dios crear una piedra tan grande que él mismo no pudiera levantarla?». ³⁹² Tal sería un dios que crea algo que lo excede a él mismo, ya sea en términos de poder o conocimiento.

Gödel asegura que «es imposible presentar una prueba metamatemática de la consistencia de un sistema lo bastante comprensivo como para contener toda la

389 *Ibid.*, pp. 251,252.

390 *Ibid.*, p. 291.

391 *Ibid.*, p. 277.

392 *Ibid.*, p. 271.

393 Roy Sorensem, *Op.cit.*, p. 23.

aritmética».³⁹³ Es decir, ante la inconsistencia de una teoría aritmética, podría incluirse un teorema que salvara esa contradicción, pero aparecerían más a su alrededor, por lo tanto, no importa cuántas pruebas metamatemáticas se incluyan, la teoría siempre estará incompleta. «Al introducir cualquier herramienta para resolver paradojas, esa misma herramienta se convierte en fuente de nuevas paradojas».³⁹⁴ En el caso de *El hipogeo secreto* se trata de un sistema demiúrgico que no cesa de crecer en ninguna de sus direcciones. El sistema de *El hipogeo secreto* es inagotable. Por encima de los personajes que se crean entre ellos están los dioses, que no participan de la trama pero son aludidos frecuentemente. Para algún escritor del texto, «los dioses son todo aquello que no es la realidad».³⁹⁵ Los dioses están (sólo aparentemente) fuera del sistema enredado de *El hipogeo secreto*, pero no hay un término último en el cual cese la inclusión de dioses creacionales. Todo dios se debe a una causa anterior a él, infinitamente.

La hipótesis elizondiana de un infinito *regressus ad ovo* es análoga a la pregunta cosmológica por el origen del universo. La teoría más aceptada hasta el momento acerca del origen del universo es la del *Big Bang*, que dice que toda la materia existente estuvo alguna vez reunida en un pequeño espacio, y que después de rebasar un punto de compresión crítica, hizo explosión, tras lo cual toda la masa comenzó a alejarse de ese hipotético centro hasta dar forma a las galaxias tal como las conocemos. El problema con esta teoría es que en realidad no explica el origen del universo, sino la génesis de su estado actual. Una de las preguntas que no logra responder es: ¿de dónde salió toda esa materia que estaba

394 Nagel, Newman, *Op.cit.*, p. 76.

395 Roy Sorensen, *Op.cit.*, p. 143.

396 Salvador Elizondo, *Cuaderno de escritura*, p. 119.

comprimida en un punto? ¿Cómo se generaron los primeros átomos? ¿Salieron de la nada o fueron obra de un dios anterior a todo? Si se opta por la opción del dios creador anterior a todo, surge la pregunta ¿de dónde salió ese dios? ¿De otro dios, de la nada, de sí mismo?

Una de las más osadas teorías para responder a esta pregunta es la que propone el físico y matemático chino Li Xin Li, quien dice que es posible que toda la materia del universo sea una creación de sí misma, es decir, que el universo se haya engendrado mediante un viaje en el tiempo: en los primeros segundos posteriores al *Big Bang*, muchas partículas (llamadas taquiones) pudieron alcanzar velocidades más altas que la de la luz, lo cual, siguiendo la teoría de la Relatividad de Einstein, las hizo viajar al pasado. Estas partículas pudieron haberse condensado en un minúsculo punto debido a sus fuerzas gravitatorias, y por la presión de sus núcleos, haber estallado. El universo, visto de ese modo, es un objeto recursivo, que requiere de sí mismo para haber nacido. El universo entero, según Li Xin Li, es un *jiin*.³⁹⁶

El hipogeo secreto es análogo a la teoría de Li Xin Li acerca del origen del universo. El libro es un universo autoengendrado mediante diversos viajes entre sus distintos planos de ficción. Elizondo no responde a la pregunta del origen de su universo literario, lo deja caminar para encontrarse una y otra vez consigo mismo. No existe un primer dios, sólo una cadena interminable de divinidades engendradas entre sí. *El hipogeo secreto* se erige así como un universo engendrado por sí mismo. Es causa y efecto a la vez.

397 Véase Richard Gott, *Los viajes en el tiempo*, pp. 210-218.

El hipogeo secreto no puede conceptuarse por medio de la teoría de conjuntos, porque no existe en realidad un nivel jerárquico superior al cual asirse y que los abarque a todos. El modelo que funciona mejor para entender los niveles ficcionales de la obra es el del nudo borromeo,³⁹⁷ representado por tres anillos entrelazados entre sí, de tal modo que si se rompe una sola de sus uniones se rompe todo el sistema. Ninguno de los anillos por separado es un anillo borromeo. El nudo es únicamente si están sus elementos entrelazados.

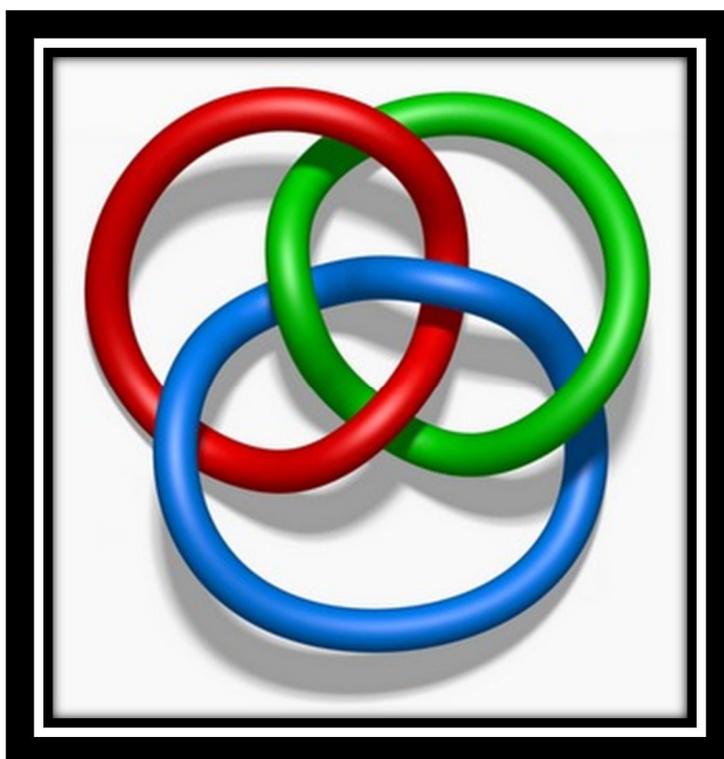


Figura XXXVI: Nudo borromeo.³⁹⁸

398 El nudo borromeo adquiere su nombre debido a que la familia italiana Borromi utilizó dicha estructura como escudo heráldico.

399 La imagen proviene del siguiente enlace electrónico:

<http://k35.kn3.net/taringa/3/3/5/1/1/6/1/attoga/2B0.jpg?5902> , consultado el 15 de agosto de 2016.

El hipogeo secreto funciona como un nudo borromeo. Sus personajes están entrelazados entre sí y existen únicamente en función de esa unión. Si alguno de sus eslabones se rompe, se destruye el sistema, porque todos dependen de los demás personajes para existir. En varias ocasiones, los narradores dan cuenta de ese sistema enredado del cual forman parte. «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»;³⁹⁹ «Describo a un hombre que se está describiendo y a un hombre que lo describe y a un hombre descrito que describe a ambos»;⁴⁰⁰ «De todas las palabras que él escribe, que yo escribo, que escribe el otro»;⁴⁰¹ «Nos imaginan que nos imaginamos imaginados».⁴⁰²

Todos los personajes están interconectados unos con otros y dependen de los demás para existir en un nudo borromeo, estado que también puede denominarse interser, un concepto budista que quiere decir que todo existe en relación con lo demás. Según el Shuniata («vacuidad», en sánscrito), nada posee esencia individual. Todo está vacío, y la aparente multiplicidad de individualidades es ilusoria y falaz.

La flor está conformada en su totalidad por cosas que son no-flor (el sol que le da energía, la tierra sus nutrientes, sus partes constitutivas, forma), pero que al reunirse conforman lo que conocemos con el nombre de «flor». La flor no es los pétalos que le dan belleza, ni el polen que expele, tampoco el tallo que la sostiene ni las raíces que la nutren. La flor necesita de cada uno de esos

400 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 252.

401 *Ibid.*, p. 253.

402 *Ibid.*, p. 256.

403 *Ibid.*, p. 252.

elementos que son no-flor para ser. En palabras del monje budista Thich Nhat Hanh:

Piensa, por ejemplo, en una mesa. La existencia de la mesa es posible porque existen unos elementos a los que podemos llamar «el mundo que no es la mesa»: el bosque donde ha crecido y se ha cortado la madera, el carpintero, el hierro que se ha convertido en los clavos y los tornillos, e innumerables otros factores que tienen que ver con la mesa: los padres y los antepasados del carpintero, y el sol y la lluvia que ha hecho posible que los árboles crecieran. Si captas la realidad de la mesa verás que en ella están presentes todas esas cosas que normalmente consideramos como el mundo que no es la mesa.⁴⁰³

Cada cosa es, entonces, un nudo borromeo, que sólo existe en relación con sus partes, nunca de manera aislada.

Los personajes de *El hipogeo secreto* están interconectados del tal modo que ninguno puede ser sin los demás. La Perra requiere que Pseudo-Salvador Elizondo la siga escribiendo, y éste a su vez precisa de X para escribir, X de la Perra, y la Perra de X. En múltiples ocasiones, el narrador da cuenta de este enredamiento de personajes que se necesitan unos a otros para ser.

Imaginando secuelas, breves sobresaltos de vida legibles que componían la novela que otro había empezado a relatarle; la de la mujer que está leyendo un libro rojo en el que nosotros estamos contenidos como imagen, la imagen total que comprende a dos hombres, descritos en el momento en que imaginan a una mujer que está leyendo un libro en el que nosotros somos el relato, también forma parte de otro libro, pero de un libro que en este preciso momento está siendo escrito.⁴⁰⁴

404 Thich Nhat Hanh, *El milagro de mindfulness*, p. 67.

405 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 242.

El tema de la obra, que versa acerca de unos personajes unidos inseparablemente unos con otros, se corresponde con el estilo con el cual está escrito el texto. Así como los personajes están tan unidos que no pueden diferenciarse unos de otros, los párrafos parecen escritos por una pluralidad de consciencias mezcladas unas con otras. En ocasiones un pasaje es comentado por otro narrador, como ocurre a continuación:

La costumbre se había formado en ellos de encontrarse allí, bajo el gran árbol, para agitar sus memorias como se agita una escarcela y hacer sonar sus recuerdos como monedas.

Las imágenes denotaban casi siempre una proclividad *moderniste*, prerrafaelista cuando menos. Yo hubiera querido para el discurso de X. esa cualidad de duración que tienen ciertas esculturas, vistas en un viaje imaginario a Florencia, en compañía de la Perra.⁴⁰⁵

Es frecuente que el lector se encuentre con un pasaje y en seguida con el comentario o crítica de ese pasaje. Siempre hay una conciencia escritural detrás de las palabras. Cuando el narrador irrumpe en este fragmento, mezcla el espacio de X y El otro con el que habita él mismo, la pensión cercana a Florencia, e igualmente se hace acompañar, no por Mía, sino por la Perra, que es partícipe de otro plano.

El texto carece de una división clara entre narradores. No hay cisura evidente entre ellos. Todos conviven como una voz plural dentro del texto. Elizondo cambia de narrador sin cambiar de párrafo, como en el siguiente ejemplo:

406 *Ibid.*, p. 241.

Fotografiame junto a ese pórtico. Yo quiero ser el testimonio inmutable, el recuerdo armónico de un instante en el que se confronta otro instante. Así; ¿te parece bien que me ponga aquí? Sí; el sol queda a tu espalda y, además, esta inscripción es perfectamente legible, ¿verdad? ¿No estoy muy despeinada? Es preciso que tú tengas un testimonio infalible de aquel paseo. Había llovido. Los campos de cáñamo que rodean el cementerio están mojados pues había llovido al amanecer.⁴⁰⁶

En la primera parte hay un diálogo en estilo directo entre Mía y su interlocutor. No hay acotación alguna para cambiar de hablante. El lector debe inferirlo a partir del contexto. El foco está en la perspectiva de Mía. Después de que ella pregunta si está muy despeinada, hay un cambio perceptible en la narración sin que medie ninguna marca del narrador que ayude a diferenciar los dos estilos.

La trama avanza, como en una libre asociación de ideas, de un narrador a otro, de un plano a otro, como si no hubiera diferencia alguna entre ellos. Si los personajes están imbricados entre sí, sus planos y narraciones también lo están.

El hipogeo secreto es la historia de unos personajes que se saben narrados y soñados entre sí. Quieren conocer la identidad del creador del nudo borromeo del cual forman parte. Para ello crean el Urkreis, una secta que pretende adquirir la esencia de los seres que los construyen. Sus adeptos anhelan ser reales. Para ello necesitan atravesar los planos que los separen de su auténtico creador. Sin embargo, en un sistema enredado como el del texto es casi imposible discernir dónde y cómo comenzó todo. Para llevar a cabo su labor inaudita se reúnen y se dirigen hacia el centro de la ciudad, donde se halla un laberinto de laberintos, una lemniscata de Wallis que no tiene ni principio ni fin, al igual que su sistema. La única manera de averiguar quién es su creador es matarse entre sí, y así

407 *Ibid.*, p. 227.

«trasponer el umbral hacia otros universos».⁴⁰⁷ Su idea es que si forman parte de múltiples sueños y escrituras, pueden matar a quien los sueña y aún así continuar existiendo, pues serían parte aún de la historia de quien los escribe. El primero en morir es el Pseudo-T. El Sabelotodo conjetura que pudo haberse suicidado, pero que también pudo haber sido asesinado por alguien que temiera ser descubierto, pues el Pseudo-T quizás habría descifrado la inscripción que daba cuenta de la verdad de su mundo falaz. Los personajes pasan al plano en el cual se encuentran X y El otro. Se cree que ellos tienen el escrito que Pseudo-T había preparado para desenmascarar a su creador. El principal sospechoso de su muerte es X. En su recorrido por el pasadizo de Möbius se encuentran con H., el geómetra, quien los amenaza con una pistola. El Sabelotodo le pregunta:

— ¿Encontraste el reducto?

—Hmm... quizás—sonríe tristemente—.Quizás encontré lo que buscaba...O quizás, también, estoy muerto, sin que pueda precisarlo con seguridad.

Nos lanzó una última mirada despectiva y se alejó fumando en la dirección contraria.
[...]

—Vamos —dijo el Sabelotodo—. El geómetra está muerto y ya hemos perdido mucho tiempo.⁴⁰⁸

Durante el trayecto se encuentran con una puerta. La atraviesan y ven a E. durmiendo. Cuando éste despierta, los lleva hacia una ventana. Afuera había una ciudad soñada por él. Para atravesar ese espacio, pretenden llevárselo con ellos.

—La cosa no es tan sencilla como se supone—dijo—. Al penetrar en ese panorama nos convertiríamos en el sueño de otro; en el sueño de otro que está soñando no lo que vemos más allá de la ventana, que es el sueño de E., sino lo que realmente es y está allí.

408 *Ibid.*, p. 276.

409 *Ibid.*, p. 323.

Haría falta un mecanismo que nos permitiera escapar a su voluntad o a su despertar.
[...]

—Podríamos eternizar tu sueño [...] Podríamos matarte una vez que tuviéramos la certeza de que ese panorama que nos has mostrado no desaparecerá y que dices que es tu sueño, no desaparecería con tu muerte, sino que, por el contrario, por ser tu sueño se eternizaría o se volvería imperecedero con tu desaparición.[...] Pero ¿cómo realizar dos operaciones al mismo tiempo? [...] ¿Cómo matarte desde el interior de un sueño que tú estás soñando?⁴⁰⁹

Para llegar a los dominios de El imaginado, tienen que atravesar el paisaje soñado por E., pero temen que si ellos entran en ese paisaje, E. los olvide. El Sabelotodo plantea convertir ese paisaje en un recuerdo suyo, para que así perviva, aunque E. lo olvide. Cuando todos hayan pasado del otro lado de la ventana, pasarán de ser un sueño de E. a ser un recuerdo de El Sabelotodo. X. podrá entonces matar a E., uno de sus creadores. El Sabelotodo atraviesa la estancia y se queda parado frente a la ventana. «Miro por la ventana. Es un paisaje ficticio, magnífico, inmenso».⁴¹⁰ El espacio en el texto es idealista. Basta con pensarlo para crearlo, por ello un personaje se puede adueñar de la creación de otro. La idea del paisaje dual, en el cual se mezcla la visión de dos personajes recuerda la pintura «La condición humana» de René Magritte.

410 *Ibid.*, pp. 328-329.

411 *Ibid.*, p. 277.

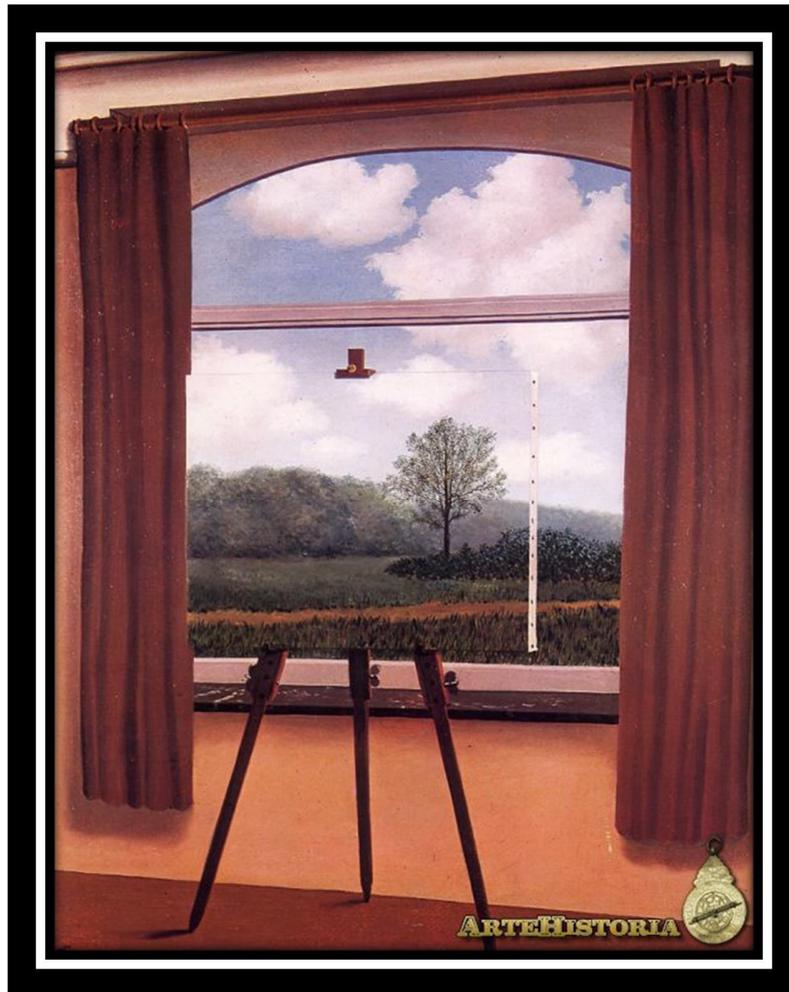


Figura XXXVII: «La condición humana», de René Magritte.

El cuadro presenta una dicotomía entre realidad y ficción, dentro de un ámbito ficticio: se trata de un cuadro dentro del cual está pintado un cuadro que se confunde con el paisaje que está detrás de él, que representa «la realidad», pero que se trata de otra ficción más. Asimismo, la escena de la ventana en Elizondo confronta dos planos ficticios que se encuentran y confunden en uno solo, dentro del entramado ficcional de *El hipogeo secreto*, donde ambos se saben escritos por alguien más.

Al pasar del otro lado de la ventana, ésta desaparece, porque ya no forma parte de su mundo. «Quizás sin darse cuenta están sufriendo una metamorfosis sutilísima, una misteriosa transformación hacia otro orden de la realidad»⁴¹¹. Ahí se acerca de nuevo el Pseudo-T, a quien creían muerto. Éste les dice que ha estado equivocado, que descifró mal la calca. Cuando el Sabelotodo le pregunta si ha ido más allá del árbol en el que se encuentran, el Pseudo-T le contesta: «—El espacio cesa más allá de donde se proyectaría la sombra de ese árbol. De hecho, eso es el espacio: la sombra que proyecta el árbol».⁴¹² X. llega un poco después. Le dispara a El Sabelotodo y se apropia de su creación. Ahora él los sueña a todos. Los demás personajes llegan a una biblioteca que contiene todas las historias de todos los hombres, «un espacio que todo lo contiene y en todo está contenido».⁴¹³ Esta biblioteca es otra reformulación antinómica de la teoría de conjuntos. Se trata del conjunto que todo lo contiene y que en cada uno de sus elementos está contenido, como la idea de Anaximandro de que «todo está en cada cosa». Es un conjunto imposible, un conjunto de todos los conjuntos que contiene dentro de sí innumerables conjuntos de todos los conjuntos, un metaconjunto que a su vez contiene metaconjuntos. La biblioteca que todo lo contiene y que en todo está contenida sólo podría existir desde fuera del sistema (porque debe contenerse a sí misma, lo cual es imposible en un mismo plano).

El narrador y la Perra encuentran el libro en el cual están escritos, en el alveolo m-1273. Esa biblioteca es una zona limítrofe entre su plano y el de su creador. «Una luminosa organización de prismas en la que todos los hombres pudieran ver reflejado el destino de la tribu conservado en el interior de un alveolo oculto

412 *Ibid.*, p. 279.

413 *Ibid.*, p. 332.

414 *Ibid.*, p. 337.

en el que quienes lograran penetrar verían reflejado en un espejo especial no su rostro sino su destino [...] alveolos concebidos de acuerdo a los principios mediante los que Borromini diseñó la perspectiva del Palazzo Spada». ⁴¹⁴

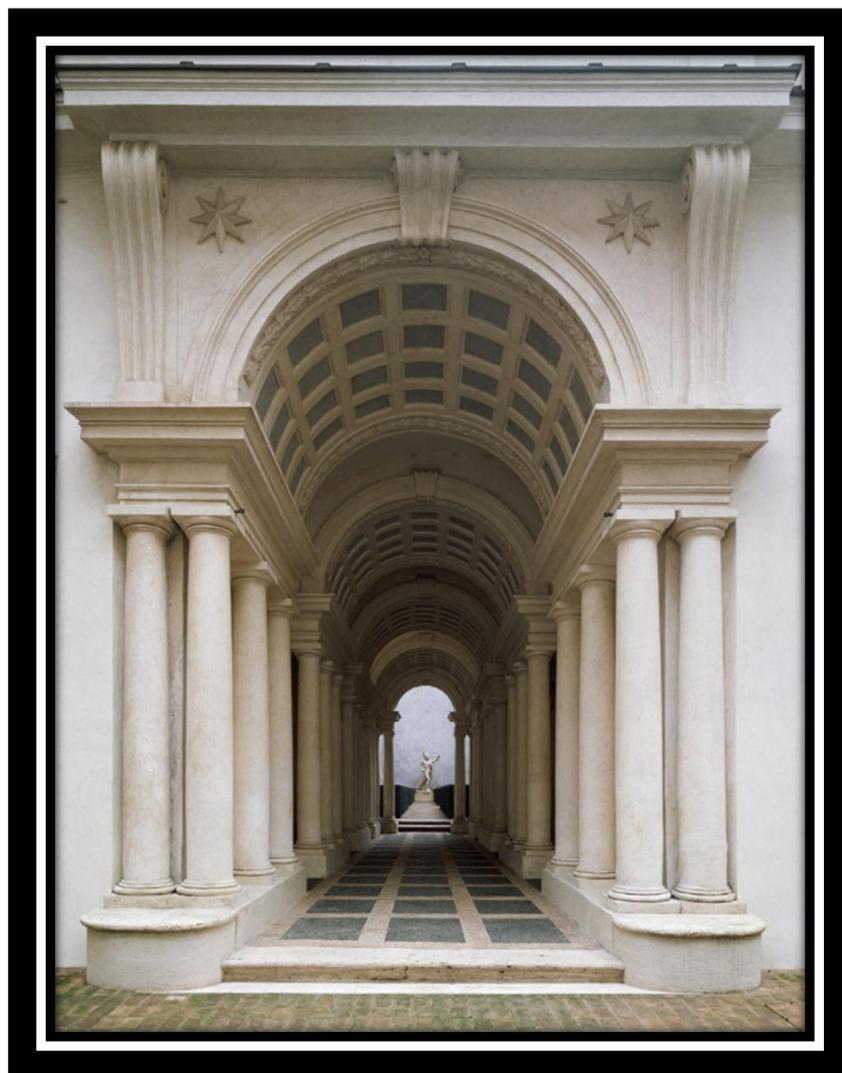


Figura XXXVIII: Fotografía de la entrada al Palazzo Spada, Roma, Italia. ⁴¹⁵

415 *Ibid.*, pp. 235, 337.

416 «Entrada al Palazzo Spada», Imagen disponible en la siguiente dirección electrónica: http://cdn.traveler.es/uploads/images/thumbs/201314/100_cosas_sobre_roma_que_deberias_saber_18827268_800x1049.jpg , consultado el 18 de octubre de 2016.

Este pasillo da la impresión de ser más amplio de lo que en realidad es. Resulta curioso que para crearlo, Francesco Borromini acude a un principio introducido en el dibujo para crear la sensación de perspectiva: el punto de fuga. En realidad, el pasillo se va achicando conforme se avanza en él. Su profundidad es una mera ilusión óptica. La biblioteca en la cual se encuentran los personajes de *El hipogeo secreto* está construida mediante el mismo engaño óptico. Este espacio es una metáfora de la disminución del peso ontológico de los personajes del texto, y por supuesto, también de los espacios que ocupan.

Entre los personajes y su escritor media un alveolo que transmuta la direccionalidad del espacio y el tiempo. La Perra, que lee el libro en el que están escritos, se lee a sí misma, después, leyendo hacia atrás, comienza a entender el futuro. «La Perra entonces se lee a sí misma. Esa imagen está contenida en el libro. Es como si se hubiera devorado a sí misma o como si fuera la anfisbena que durante un instante reptaba simultáneamente en dos direcciones contrarias».⁴¹⁶ La Perra, al leerse, entra en contacto con otro nivel de ficción, por encima de su sueño; entra en el insondable dominio de Salvador Elizondo, donde percibe su espacio y su tiempo invertidos. Sus ojos, al leer el libro al revés, avanzan hacia el futuro, por ello semeja la anfisbena, el monstruo de dos cabezas que reptaba en dos direcciones indistintamente. Entran la Perra y el narrador en el recinto de su creador y desde atrás lo espían. Entonces Elizondo se detiene en su escritura:

417 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 339.

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

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

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

—¡Ahora!...⁴¹⁷

Tras leer el libro en el que está contenida, la Perra se apropia del plano del Imaginado. Ahora pueden matar a su creador sin morir ellos. El 25 de octubre, Elizondo boceta en su diario un argumento que termina de un modo similar a éste: «Para el final de una novelita: el que está soñando que lo asesinan en el mismo momento en que lo asesinan de la misma manera exactamente que como está soñando que lo asesinan, un texto parecido o de acuerdo con un mecanismo similar al del grafógrafo: pero más complejo».⁴¹⁸ Tanto este argumento como el final de *El hipogeo secreto* son similares a «Continuidad de los parques», de Cortázar, en el cual el personaje leído se encuentra con su lector, de espaldas a él. «Y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela».⁴¹⁹

418 *Ibid.*, p. 341.

419 Salvador Elizondo, *Mar de iguanas*, p. 203.

420 Julio Cortázar, «Continuidad de los parques», *Final del juego*, en *Cuentos completos I*, p. 292.

El hipogeo secreto termina justo cuando el narrador (Pseudo-Salvador Elizondo) le ordena a la Perra matar a Salvador Elizondo. Después de eso el texto se sume en el vacío, en un ahora que tal vez nunca llegue, porque quizás esos puntos suspensivos con los cuales termina el texto sean los mismos con los cuales comienza. Si se juntan ambos extremos de la obra, se puede leer lo siguiente:

—¡Ahora!...

...Dime, te imploro —dice—: la noche hubiera quedado envuelta en el más sombrío de todos los olvidos. Evoca; evoca ese sueño que habrá de realizarse, aquí, ahora. Faltan apenas unos instantes. Tratemos de resumir tu participación en los hechos.⁴²⁰

Llama la atención que el primer diálogo del texto no esté introducido por un guion. Quizás se deba a que dicha acotación se encuentra al final del texto, y entonces el libro entero tenga la estructura de una banda de Möbius, un uroboros que comienza al final de su cola y que recomienza una y otra vez, siempre, al cabo de milenios, como dicta Pseudo-Elizondo. «Aquella construcción que daba cuenta de sí misma y cada que termina recomienza».⁴²¹ Esta estrategia narrativa es la misma que emplea James Joyce en el *Finnegans Wake*, que, si juntamos final y principio se lee lo siguiente:

421 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, pp. 341, 222.

422 Salvador Elizondo, «Log», *Camera lucida*, en *Obras: tres*, p. 16

The keys to. Given! A way a lone a last a loved a long the

Riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, bring us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs.⁴²²

El libro de Joyce es una selva del lenguaje del cual es imposible salir. Elizondo ocupa esa misma estrategia para propósitos semejantes: por un lado para cerrar su obra sobre sí misma, y por el otro para realimentar el principio de la historia con el final. Si la Perra se adueña del plano ficcional de su creador, ella, al principio del texto, se erige en realidad como la soñante máxima de los demás planos. Pero lo ha olvidado. No recuerda serlo porque está en un trance onírico que la hace confundir su historia con las imágenes caóticas que se agolpan en su mente. El texto es su recuerdo, que se repite infinitas veces.

Si bien los personajes y elementos del texto están imbricados entre sí, el único elemento con el cual son relacionados casi todos es la Perra. Ella es la figura que une y comprende todos los elementos del texto. Pseudo-Salvador Elizondo la compara con la ciudad: «Llegué a confundir la danza de la Perra con las arquitecturas que soñaba E.»;⁴²³ «Carne como ciudad que aguarda las invasiones de otra carne. Un cuerpo que se solaza como ciudad en la llanura»; «[Elizondo] compara la traslación descendente [de la mujer] a la disposición que tiene una ciudad imaginaria que se extiende desde las estribaciones de una cordillera hasta el borde de los acantilados basálticos». Su posición es comparada también con la escena de los acróbatas: «La Perra reclinada sobre el

423 James Joyce, *Finnegans Wake*, en *The complete novel of James Joyce*, pp.1482, 999.

424 Las siguientes citas proviene, en orden de aparición, de las siguientes páginas: Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 230, 269, 253, 313, 298, 255, 275, 274.

diván en una obra de teatro». Su cabellera es igualmente comparada con el follaje del árbol bajo el cual conversan X. y El otro: «Su cabellera negra es como el follaje de este árbol». Incluso es equiparada con los personajes masculinos: «El cuerpo cerca de una ventana puede ser una mujer, el cuerpo de Pseudo-T o el mismo autor»; por último, uno de los narradores dice que el cuerpo de la Perra es la estructura de la novela, y si la novela es el mundo, entonces la Perra misma es el mundo entero, un conjunto que, como la biblioteca de Elizondo, contiene todo el mundo y en todo está contenida. «La Perra tiene miedo en ese momento de verse inscrita en un orden subvertido de la realidad, de ser algo así como su propia imagen caleidoscópica». «La imagen de ese rito se abisma en la mirada de la Perra, como si fuera un eco de ella misma». La Perra es un metaconjunto imposible en el mundo factual. En su cuerpo está el secreto del texto. Su cuerpo es la ciudad, la casa, la biblioteca, los personajes, el universo.

Todo termina siendo lo mismo. Sin importar cuál sea el nombre de los objetos o los personajes, todos son la Perra, el cuerpo y la mente en los cuales se dirimen todas las diferencias del mundo, el cuerpo y la mente en las que todo queda reducido a una esencia innominada e indiferenciada del resto, como el Suniata budista, que enseña que el nombre es sólo una referencia. La Perra, como sistema enredado y paradójico que es, está hecha de palabras, pero también de un resquicio que sólo puede explicarse fuera del sistema de las letras, un basamento del cual está conformado el lenguaje y dentro del que los fonemas aún no adquieren sentido, lo que le permite a la Perra abarcarlo y serlo todo, incluso la nada.

CONCLUSIONES

EL ESPACIO EN *EL HIPOGEO SECRETO*

La verdad del universo es que nada es seguro.

Masami Kurumada

Ortega y Gasset considera que el siglo XIX es la centuria de la novela,⁴²⁴ mientras que el XX lo es de la técnica de la novela. En el XIX se escriben grandes novelas (en valor y extensión), como *Crimen y castigo*, *Madame Bovary*, *La Regenta* y *Los miserables*, verdaderos portentos literarios en los cuales las historias se despliegan magistralmente a lo largo de cientos de páginas. Su estilo es pulcro, ameno y prístino para que el lector encuentre el mínimo de tropiezos en su camino. El siglo XX, en cambio, es el siglo de la reflexión acerca del acto escritural. El ejemplo paradigmático de este ejercicio reflexivo es *Ulysses*, un libro de múltiples capas discursivas. Cada capítulo está escrito con un estilo distinto que sigue el decurso de la historia de la literatura irlandesa; paralelamente, todo el libro contiene una estructura que recuerda simbólicamente la de la *Odisea* de Homero. *El hipogeo secreto* es fiduciaria de estos novelistas grafocentristas del siglo XX, tales como *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, *De dónde son los cantares* (1967) de Severo Sarduy y *Tres tristes tigres* (1967) de Guillermo Cabrera Infante. El experimento literario más radical es el que ofrece Elizondo en *El hipogeo secreto*. Frecuentemente se lo vincula también con el *nouveau roman*, del cual toma sobre todo sus técnicas ecfrásticas y de constante reelaboración de temas para congelar el tiempo; sin

425 Genette llama a este mismo período la edad clásica de la narración objetiva. Véase Gerard Genette, «Fronteras del relato», en *Sujeto y relato*, p. 149.

embargo, a diferencia de estos textos, cuya temática tiende a lo nimio y banal, Elizondo transmuta el *nouveau roman* en un *enfant terrible*, textos pletóricos de sangre y torturas chinas, agonías e imágenes crudas. La otra vertiente con la que se emparenta el texto de Elizondo es la novelística experimental de James Joyce. Una de sus obras cumbre es primordial para entender la confección estilística de *El hipogeo secreto: el Finnegans Wake*.

El *Finnegans Wake* es el experimento más extremo de la literatura del siglo XX. Es un río verbal que excluye la existencia de narradores y marcas narrativas. Es un libro pleno de neologismos cuyos morfemas provienen de varias lenguas, sobre todo del inglés. Su valor está tan afinado en la forma en que está escrito que es intraducible. Sus juegos lingüísticos se perderían en cualquier *traslatio* a otra lengua. En su ensayo «La primera página del *Finnegans Wake*» Elizondo únicamente realiza un ejercicio literario de traducción de la primera página de este texto. El *Finnegans Wake* sólo tiene sentido en su idioma (inventado) original. El título mismo es un indicio de la multivocidad a la que es sometida la lengua para expresar muchas ideas en una sola frase. Finnegans es el nombre de un albañil que muere a consecuencia de una caída al principio del texto. Wake significa velorio, pero también despertar, ambas acepciones pertinentes para entender el sentido del texto, pues durante el velorio de Finnegans, alguien derrama accidentalmente unas gotas de Whiskey sobre su tumba, que reviven y hacen que se levante el recién finado. *Finnegans Wake* puede entenderse tanto como «El velorio de Finnengans» como «El despertar de Finnegans». En este libro, Joyce cuenta una historia de manera sumamente fragmentaria, por medio de técnicas narrativas innovadoras, que trastocan las ideas que se tienen convencionalmente del tiempo y el espacio dentro de una novela. La historia se desarrolla predominantemente durante la

noche. De hecho, una de las interpretaciones del texto es que todo se trata de un sueño, de ahí su estructura en apariencia caótica. En consecuencia, los personajes cambian de nombre según se encuentre dentro o fuera del sueño del personaje que sueña con ellos. La misma existencia de personajes está en entredicho, pues éstos cambian de identidad en distintos momentos de la trama. Más que actantes, parecen ser la amalgama de distintos personajes proteicos.

Del mismo modo, *El hipogeo secreto* es un laboratorio lingüístico experimental. Elizondo crea neologismos y hace convivir palabras de diversas lenguas en el mismo texto, en una babel idiomática y estructural. Ambos textos son laberintos verbales en los cuales la trama juega un papel secundario y a veces hasta accesorio del verdadero drama que se desarrolla en su interior: historias del lenguaje contemplándose a sí mismo, como Narciso en las aguas del río. *El hipogeo secreto* también trastoca tiempo, espacio y memoria convencionales y parece ser la historia de un sueño universal. Sus personajes son igualmente cambiantes y a veces indistinguibles unos de otros. La influencia del *Finnegans Wake* en *El hipogeo secreto* es notable. No sólo se encuentran los experimentos multilingüísticos, sino que también comparten una estructura circular, o acaso esférica. Ambos son uroboros que comienzan al final de sí mismos. *El hipogeo secreto* es el *Finnegans Wake* de Elizondo. Es la tentativa elizondiana más cercana a una obra centrada en sí misma, cuya trama verse sobre los trazos mismos que la van conformando.

La segunda obra con la cual tiene una relación muy estrecha es con *Farabeuf*, libro del mismo Elizondo. *Farabeuf* es el primer experimento literario de Elizondo, en el cual da cuenta de las mismas inquietudes que se aprecian en *El hipogeo secreto*. La estructura de ambas es rizomática, cambian de escenas,

narradores y puntos de vista constantemente. Las dos son como ostrakas, pedazos rotos de vasijas japonesas a partir de las cuales debe reconstruirse la estructura del recipiente entero.⁴²⁵

Los elementos de ambos libros son complementarios, como si formaran parte de un mismo texto mayúsculo. Son obras gemelas que repiten sus temas y motivos a lo largo de sus páginas equiparables. Si en *Farabeuf* hay una mosca que revolotea insistentemente frente a una ventana, que «cayó muerta, después de revolotear insistentemente cerca de la ventana»,⁴²⁶ en *El hipogeo* se trata de una falena congelada en una tumba ambarina, que, tras escapar de su sueño milenario, revoloteará unas horas antes de morir. El insecto es mencionado con palabras semejantes en ambos textos. En *Farabeuf* un narrador dice: «Como si fuera una falena lo hubieras retenido en la crispada prisión de tu puño hasta hacer sangrar la palma de tu mano con el filo de tus uñas».⁴²⁷ En *El hipogeo* la misma idea se recombina así: «Si el tiempo de tu sueño se detuviera y cupiera como la convulsión de una falena capturada en el hueco cálido de un puño imprecante».⁴²⁸

En *Farabeuf*, cuya trama se desarrolla predominantemente en Francia, se mencionan pinturas del italiano Tiziano; mientras que en *El hipogeo*, que dice escribirse en Italia, se habla de pinturas de franceses como Watteau y Chardin. Es como si las referencias estuvieran cruzadas y al combinarlas se complementarían los dos textos. Muchos de sus pasajes y temas de escritura son tratados de un modo casi idéntico. La fotografía que le toma el doctor Farabeuf

426 De hecho Elizondo menciona en una entrevista que pensó en llamar Ostraka a *Farabeuf*, debido a su estructura.

427 Salvador Elizondo, *Farabeuf*, pp. 12,13.

428 *Ibid.*, p. 31.

429 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 225.

a Mélanie se corresponde con la que le hace Elizondo a Mía. El ideograma chino *liu* de *Farabeuf* tiene su sosias en la grafía incomprensible trazada en el muro ruinoso de *El hipogeo*. Los espejos, el tocadiscos, la llamada telefónica, la función de teatro, la noche, la confusión entre la vida y la muerte, la ficción y la realidad, son sólo algunos de los temas y elementos en los cuales ambos textos confluyen.

El hipogeo y *Farabeuf* son como pedazos de una misma vasija. Para reconstruir la forma de la totalidad es necesario leer los dos. Sus tramas hermanas parecen ser las dos caras de una misma moneda. En ambas obras, dos personajes, un hombre y una mujer, realizan sendos rituales que consisten en hacer recordar y olvidar, (como si fuera un mantra), una idea, una historia, su existencia. En *Farabeuf* son el doctor y su amante Mélanie, en *El hipogeo*, Elizondo y Mía. En *Farabeuf*, el médico cirujano le repite una y otra vez a la mujer «Haga memoria; trate de olvidar»,⁴²⁹ para que ella entre en un trance que le permita ingresar al ritual sádico al que quiere ser sometida. En *El hipogeo* un hombre le dice a Mía palabras semejantes para lograr el mismo propósito: que la mujer se olvide de su existencia y realidad. «Es preciso que lo intentemos esta misma noche. Recordarlo y olvidarlo tres veces hasta que la memoria se haga polvo; ceniza que sucumbe al tiempo del olvido».⁴³⁰

El ritual de *Farabeuf* es ambiguo y admite una doble posibilidad: ser un coito sangriento o un desmembramiento en cien pedazos. El de *El hipogeo* también es descrito como un coito sanguinario. En varias ocasiones el narrador se refiere a dicho ritual con palabras casi idénticas, como en el siguiente caso, en el cual

430 Salvador Elizondo, *Farabeuf*, p. 57.

431 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 221.

se compara a la muerte dolorosa con el derretimiento del hielo expuesto a los rayos del sol. En *El hipogeo* se lee: «Revelaba la agitación de un coito sangriento. Una ceremonia. Eso es. Una ceremonia. La ceremonia del resquebrajamiento del hielo bajo los rayos del sol ardiente de las costas bestiales».⁴³¹ En *Farabeuf*: «Un dolor agudísimo. Mil veces más agudo que el lento desmembramiento que ellos, con la lentitud del hielo que se resquebraja al sol, pero súbito como el vómito de un moribundo, van tajando en el cuerpo del supliciado».⁴³² En los dos textos hay un ansia de una muerte violenta causada por heridas placenteras.

Hasta aquí las semejanzas entre ambos textos. Elizondo asegura tajantemente que *Farabeuf* y *El hipogeo secreto* no se parecen en nada y que no entiende por qué siempre los comparan. Para él, son completamente diferentes.⁴³³ A pesar de sus evidentes semejanzas, hay rasgos en los cuales divergen. Para Octavio Paz, *El hipogeo* es la metáfora de *Farabeuf*.⁴³⁴ El experimento iniciado en su texto de 1965, continúa en 1968 con una obra más etérea y confusa, fragmentaria y difícil de recomponer. La trama, presente en *Farabeuf*, se desvanece en *El hipogeo*. *Farabeuf*, que instaura una poética de lo sensible, trabaja con la categoría a priori más mental, el tiempo; mientras que *El hipogeo secreto*, que ostenta una poética de lo mental, trabaja con la categoría más sensible, el espacio. Elizondo opina que la diferencia entre ambas novelas «está en dónde ocurren, no en lo que se refiere a la acción ambiental, sino a la acción literaria. La acción literaria de *Farabeuf* tiene lugar en el cuerpo físico. Es decir, en *Farabeuf* absolutamente todo pasa afuera, dentro de una realidad supuestamente

432 *Ibid.*, p. 230.

433 Salvador Elizondo, *Farabeuf*, p. 20.

434 Véase Bruce Novoa, *Op.cit.*, p.55.

435 Eduardo Sabugal Torres, *Op.cit.*

objetiva que es la realidad del cuerpo. En *El hipogeo*, no. Es una construcción puramente mental». ⁴³⁵ Cuerpo y mente, dicotomía instaurada por ambas, como pares complementarios. La metáfora de la estructura del texto en *Farabeuf* es el cuerpo del supliciado chino, en *El hipogeo secreto* es la ciudad en ruinas, ambas imágenes del desgaste y lo agónico. *Farabeuf* es también una ciudad y *El hipogeo* un cuerpo derruido hasta sus cimientos, los dos son textos entrópicos y despedazados, cuya poética se afinca en un aparente caos de indecisos contornos.

El hipogeo secreto es un texto hermético, cuyo significado se encuentra encerrado en sí mismo, silente y taciturno como un catafalco subterráneo. El título alude a los significados subrepticios que yacen entre sus hojas, bajo sus letras, en el reducto más profundo del sentido de las palabras. El libro es un hipogeo, un museo donde subsisten, según la lógica interna del texto, los restos del arte no concretado, aquellas piezas muertas en las mentes que las idearon. La difícil lectura del libro-museo lo condena al ostracismo, otra oscuridad semejante a la de las piezas que exhibe en su interior. Pocos lectores se adentran en sus misterios. Su interpretación, al igual que los enterramientos egipcios, es prácticamente inaccesible. Sus párrafos son pasillos que de tan oscuros generan claustrofobia hermenéutica. El significado es él mismo, por lo que el único modo de llegar al centro de la interpretación es adentrarse en sus páginas. El libro, como objeto trascendente, se explica a partir de su propio ser, creado a partir del pensamiento, el laberinto mental que le da su forma rizomática, semejante al libre fluir de la conciencia.

436 Bruce Novoa, «Entrevista con Salvador Elizondo», p.55.

La materia constitutiva de *El hipogeo secreto* no se encuentra directamente en el mundo factual, sino en construcciones abstractas, como las matemáticas, la filosofía, y, sobre todo, el arte mismo, del cual toma la mayor parte de sus referencias. De hecho, el libro es una *summa* elizondiana de las siete bellas artes, tal como las clasifica Ricciotto Canudo a principios del siglo XX. Cada una de ellas es mencionada como parte de la trama (o es una metáfora o complemento de la misma).

1.- La danza creadora y destructora de Mía en su faceta de la Flor de Fuego, durante la función de los taumaturgos, que emula la danza ígnea de Siva y es metáfora también de la lectura, la danza que entablan los ojos y la mente con las letras y la imaginación del escritor.

2.- La música de órgano y orquesta que orna el estudio del hombre que escribe, el *Adagio de Albinoni* que suena al otro lado del teléfono, y la Sinfonía Antártica de Vaughan Williams, cuya trama semeja la de *El hipogeo secreto*.

3.- El teatro, en la representación que realizan los dos hombres que se disputan una misma identidad a la sombra de un árbol, la cual es a su vez una especie de farsa de la conversación que tienen X y El otro en un lugar análogo al de la obra.

4.- La arquitectura, que prodiga sus descripciones a lo largo del texto con los diseños de E. de la ciudad de Polt, la ciudad de estilo grecorromano, la fachada del *art nouveau* de la casa afrancesada y la zona de Florencia, que le dan un aire europeo a la geografía de la obra.

5.- La pintura, que ocupa un lugar preponderante, pues por medio de ella Elizondo crea vínculos con obras europeas de los siglos XVI al XVIII,

predominantemente de Chardin, Watteau, Fragonard, Raffaello di Sanzio y otros más.

6.- La literatura, en las innumerables menciones que se hacen de ella, las reflexiones en torno a muchos escritores de los cuales se nutre el texto, ya sea de manera directa u oblicua, tales como Ezra Pound, James Joyce y Jorge Luis Borges.

7.- El cine, en las descripciones que le otorgan al texto cierto carácter de representación, como si todo siguiera un guion ya planeado de antemano por un cineasta que filma películas post-Segunda Guerra Mundial, como se percibe en el siguiente fragmento: «Algunas imágenes hubieran evocado esas películas borrosas y sin sol acerca de los campos de concentración».⁴³⁶

Elizondo desdice de las etiquetas y los cajones, los nombres y los apellidos de las creaciones artísticas, que considera inútiles por obliterar sus rasgos particularizantes y, por tanto, su esencia. Para él, toda manifestación artística es arte, a secas, sin epíteto alguno que lo constriña. *El hipogeo secreto* es su creación más aproximada a ese fin. Compendio de todas las artes, las menciona en sus apretadas páginas, aquel vertedero de ideas dispersas que al conjuntarse pretenden amalgamarse en un todo indivisible. El espacio que se crea como consecuencia de este acto da la impresión de abarcarlo todo, incluso la nada, pues lo que subsiste en las páginas del libro es etéreo, informe e inacabado. Un espacio que alberga las ideas no concretadas de miles de mentes es un espacio nulo que no contiene en realidad nada, pues todo ahí está siempre a punto de formarse, o ha sido concebido después de su destrucción.

437 Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 271.

Al erigirse como un libro cuya pretensión máxima es ser fraguada en la mente del escritor, presenta muchos problemas referentes al pensamiento, los cuales forman parte de la trama misma. Los espacios que conforman el texto están emparentados con conceptos filosóficos e intangibles.

El hipogeo secreto plantea las mismas cuestiones que Immanuel Kant en *La crítica de la razón pura*. Para él, todo lo que conocemos, lo aprehendemos a través de los sentidos. Nuestro pensamiento realiza posteriormente una labor de intelección, es decir, de relación entre ideas, y a partir de la síntesis y abstracción resultante surgen los conceptos. El problema comienza cuando la mente intenta conceptuar algo que no tiene materialidad, o que es inabarcable por los sentidos, como ocurre con el concepto «universo». Nadie puede percibir simultáneamente todos los objetos que lo conforman como el aleph borgesiano, por lo tanto, es un concepto sensiblemente incognoscible. Cuando la razón se adentra en terrenos que rebasan la experiencia sensible surgen las antinomias, es decir, pares de perspectivas racionales pero contradictorias. Kant desarrolla en su libro cuatro de ellas, que se encuentran en el centro de los temas filosóficos implícitos de *El hipogeo secreto*.

1.- La primera antinomia se refiere a la finitud o infinitud del tiempo y el espacio. La tesis dice que ambos deben tener un principio, porque es inconcebible que algo exista desde siempre. La antítesis afirma que si espacio y tiempo comenzaron a existir en algún momento, tuvo que haber un antes de su existencia, y eso ya implica un tiempo, y de paso también un espacio donde ese tiempo transcurra.

En *El hipogeo secreto* hay un cuestionamiento acerca del principio de las cosas. La obra misma parece que se niega a tener un comienzo, pues unos puntos

suspensivos inauguran y concluyen el texto, lo que engarza el principio con el fin. ¿Cómo se puede decir que *El hipogeo secreto* comienza en su primera hoja si la primera parte de la oración con la cual «se inaugura» se encuentra en la última página?

2.- La segunda antinomia versa acerca de la divisibilidad de la materia. La tesis afirma que ésta debe tener un último constituyente básico que la conforme; la antítesis defiende que la materia se puede seguir dividiendo infinitesimalmente, como el bastón de Hui Tzu.

En *El hipogeo secreto* se presenta esta misma antinomia al infinitesimalizar la trama, pues supedita sistemas de ficción unos dentro de otros como si fueran cajas chinas, o, más interesante aún, como estructuras fractales que se repiten una y otra vez, calcando sus contornos en sistemas cada vez más minúsculos.

3 y 4.- La tercera y la cuarta antinomia están muy relacionadas, porque ambas implican la ley de causalidad. La tercera se cuestiona acerca de la libertad y el determinismo. Dice que el ser humano es libre porque es capaz, por ejemplo, de levantar el brazo izquierdo si así lo desea, sin embargo, la antítesis objeta que esa acción se da porque hubo un impulso anterior que originó el deseo de levantar dicho brazo, el cual a su vez surgió a partir de otra causa, y así, toda causa es consecuencia directa de un estado anterior, hasta concluir con que somos poco más que marionetas manejadas por otras marionetas, que a su vez son manejadas por otras marionetas. La cuarta antinomia habla de la existencia de un ser necesario, de un motor inmóvil aristotélico en el principio de los tiempos que haya creado todo lo demás y que no haya sido creado por nadie. La antítesis defiende que dicho ser debe provenir de otro ser, y así infinitamente,

en una interminable cadena de seres contingentes al estilo de «Las ruinas circulares».

En *El hipogeo secreto* se pone en duda igualmente la libertad de sus personajes, pues cada uno de sus actos es escrito, pensado o soñado por alguien más, de tal modo que todo lo que hacen ya está decidido de antemano; sin embargo, eso no les impide escribir, pensar o soñar a los demás y ser la causa determinista de los otros personajes. Asimismo se pone en entredicho la cadena de seres contingentes que ascienden, descienden y trascienden los sistemas de ficción en los cuales se encuentran. No hay un creador primigenio ni un último eslabón en la espiral generatriz de mundos dentro de mundos en *El hipogeo secreto*.

Las cuatro antinomias kantianas se encuentran en el límite entre lo definido y lo indefinible, en el umbral de lo existente y lo conjetural, la misma región en la cual son los personajes y acciones de *El hipogeo secreto*. Alguno de sus muchos narradores cambiantes menciona que: «Los libros importantes requieren de un carácter umbrálico; un ámbito en el cual los personajes y las cosas estén siempre, como en la vida, a punto de dejar de ser lo que están siendo».⁴³⁷ El umbral es el lugar de la indefinición, y por tanto, como asevera Yuri Lotman, el no lugar, el no ser. Todos los personajes de *El hipogeo secreto* se encuentran a la deriva, entre el ser, el no ser y el subsistir. Cada personaje es el sueño, la escritura o el pensamiento de los demás, a los cuales también piensa, sueña o escribe, por lo cual están todos en ese ámbito umbrálico entre el sueño del uno, la escritura de otro y el pensamiento de alguien más. Más de tres personajes crean a cada personaje, lo moldean y le dan personalidades distintas,

438 *Ibid.*, p. 256.

lo cual hace a todos inestables, seres entre varios planos ficticios, sin pertenencia precisa a ninguno de ellos. Todos los espacios y personajes se encuentran en los puntos de intersección entre los sueños, escrituras y pensamientos de los demás. Dicho umbral es, nuevamente, una nada en la cual todo se mueve y a la vez es y no es, contradictoriamente, pero congruente con la lógica interna del libro, cuyo átomo filosófico es la paradoja, eje a partir del cual se desarrollan varios de sus temas.

La paradoja es umbrálica porque se encuentra en el límite entre lo falso y lo verdadero, que la lógica llama indecible. Ante la paradoja existe la perplejidad de no poder contestar ni sí ni no, sino todo lo contrario. No existe opción correcta, pues ésta se invalida en su contraria, igualmente falaz. Las paradojas del texto son reelaboraciones de las paradojas griegas de Epiménides, Zenón y Parménides. En *El hipogeo secreto* se niega el movimiento como lo hace Zenón en su paradoja de la flecha que nunca avanza, pues su trama se cuenta y se recuenta de múltiples modos una y otra vez. Sus personajes, por momentos, realizan acciones que «no acontecen», y son, como el ser indiviso parmenídeo, uno y todos a la vez. El sistema de planos de ficción son complejizaciones de la paradoja del mentiroso de Epiménides, reelaborada hasta concretar sus planos ficcionales infinitos e infinitesimales.

El espacio en *El hipogeo secreto* es un sistema fractal que repite los contornos de la estructura mayor en cada uno de sus devenires, por minúsculos que estos sean. Benoît Mandelbrot menciona que estas figuras autosimilares son demasiado irregulares para definirse en términos geométricos tradicionales. Existen algunos que se encuentran en la naturaleza y que pueden considerarse fractales aproximados, como las nubes, las líneas costeras, el sistema

circulatorio, las montañas. Los fractales perfectos únicamente pueden hallarse en el reino de las matemáticas, puesto que son constructos abstractos autosimilares a cualquier escala. La naturaleza y el arte sólo pueden acercarse asintóticamente a este ideal. *El hipogeo secreto* tiene una estructura fractal aproximada, pues cada espacio e historia encuentran su correlato dentro de sí misma, en niveles cada vez más microscópicos. En cada nuevo plano, hay una repetición aproximada de rasgos de la estructura mayor. Al concluir la primera vuelta al punto de partida, la estructura se repite, idéntica al ciclo anterior. Elizondo es Pseudo-Elizondo, E., X, H, El geómetra, El Sabelotodo, El Imaginado. Mía es la mujer de la casa afrancesada, La Perra y la Flor de Fuego a la vez. Cada personaje es muchos más, lo cual diluye su identidad y se pierde en el laberinto infinitesimal que se genera por los subsecuentes abismamientos de la trama, que se disipan como el reflejo de dos espejos confrontados entre sí. Cada personaje es todos, lo cual, a decir de Borges, es tanto como decir que no es. «Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy».⁴³⁸

El hipogeo secreto es una estructura fractal al estilo de varios de los trabajos de Escher, como «Galerías de grabados», obra en la que el espacio se encuentra torcido físicamente y también se contiene a sí misma. Los espacios contenidos unos dentro de otros de la obra de Elizondo recuerdan también al tapete de Sierpinsky, que repite su forma hasta niveles microscópicos, y a la botella de Klein, que se engulle a sí misma. Sin embargo, el objeto que elige Elizondo como metáfora de los espacios de su obra es la lemniscata de Wallis, una infinidad de bandas de Möbius apiladas unas sobre otras que generan un doble

439 Jorge Luis Borges, «El inmortal», p. 541.

toro cerrado sobre sí mismo y que nunca termina, al igual que el vertiginoso *hipogeo secreto*.

La infinitud del texto lo hace también eterno. Todas las historias que se cuentan dentro de la obra se desarrollan en un hipotético período de cincuenta mil años, el tiempo que lleva aprisionada la efímera en el ámbar, la antigüedad de la plática de las personas que conversan en un bar ciudadano, a un costado de una columna griega y a la sombra del árbol. Igualmente se menciona que es la probable antigüedad del Urkreis, del escritor y del libro mismo, cuyos personajes han repetido sus actos y gestos, interminablemente, al cabo de milenios. Dentro de la obra esta cantidad de años representa la eternidad, tanto como para los árabes el mil uno. La obra se insinúa eterna en un doble sentido, primero por su duración intrínseca, que proviene y abarca desde el inicio de los tiempos hasta un inalcanzable final; segundo, por su infinita trama, que espacializa su duración hasta hacerla inagotable, como los números reales y la paradoja de Aquiles y la tortuga. El tiempo en *El hipogeo secreto* también se abisma junto con la historia. Es eterno, pero también, conforme se degrada su cualidad ontológica, infinitesimal, es decir, instantáneo, lo cual es tanto como decir que no transcurre.

La eternidad del texto justifica también la contemporaneidad de sus planos de ficción. Cada uno de ellos depende de la existencia previa de los demás, e incluso de sí mismo, para ser, situación imposible en un esquema de tiempo lineal. No así en la eternidad, donde pasado, presente y porvenir se dan simultáneamente, sin contradicción alguna. Este argumento es el mismo que ocupa Ireneo para justificar la simultánea creación de la Divina Trinidad.

El Verbo es engendrado por el Padre, el Espíritu Santo es producido por el Padre y el Verbo, los gnósticos solían inferir de esas dos innegables operaciones que el Padre era

anterior al Verbo, y los dos al Espíritu. Esa inferencia disolvía la Trinidad. Ireneo aclaró que el doble proceso —generación del Hijo por el Padre, emisión del Espíritu por los dos— no aconteció en el tiempo, sino que agota de una vez el pasado, el presente y el porvenir. La aclaración prevaleció y ahora es norma. Así fue promulgada la eternidad.⁴³⁹

La Perra los sueña a todos, pero requiere de la pre-existencia de X. para que la escriba, X. requiere de la Perra, pero también de Salvador Elizondo, y éste a su vez de la Perra. Esto sólo puede ser posible de dos maneras: la primera es justificarlo del mismo modo que hizo Ireneo con la Divina Trinidad: todos los personajes son creados en la eternidad, donde confluyen pasado, presente y porvenir en un solo punto. En *El hipogeo secreto*, las cronologías y los actos parten de una raíz primigenia. A pesar de su multiplicidad y distancia en el tiempo o en el espacio, todo es lo mismo. Cada acción es contemporánea de las demás, porque juntas se crean, simultáneamente, a la manera de la cosmovisión hindú. «Schopenhauer y los hindúes desdeñan la historia; carecen de sentido cronológico. [...] A los hindúes les importan más las ideas más que las fechas y que los nombres propios [...] para el hindú que estudia filosofía, las diversas doctrinas son idealmente contemporáneas».⁴⁴⁰ Algunos pensadores occidentales comparten la misma idea. Para Genette, Emerson y Borges, la idea es eterna y los hombres que la piensan únicamente le dan un nuevo brillo, un matiz, descubren una nueva arista, por lo tanto no importan ni las fechas ni los hombres, sino las ideas.

La segunda forma de justificar el enredamiento de planos en *El hipogeo secreto* es por medio de su isomorfismo con el teorema de Gödel, que a su vez

440 Jorge Luis Borges, *Historia de la eternidad*, p. 359.

441 Jorge Luis Borges, *¿Qué es el budismo?*, p. 729.

puede relacionarse tanto con la paradoja de Epiménides como con la última antinomia kantiana. Se trata de la paradoja más elaborada e inquietante del texto, la del motor primero que anima a todos los demás seres.

El hipogeo secreto desjerarquiza sus planos de ficción. Todos los personajes requieren de su propia pre-existencia para ser. Como en la paradoja del mentiroso, la existencia de cada personaje recae sobre sus creadores, a quienes éste a su vez previamente creó. No hay salida de este sistema enredado de planos de ficción, análogo a la paradoja de Epiménides y a un bucle extraño de al menos cinco pasos. Como en el teorema de Gödel, es necesario salirse de ese sistema de planos llamado *El hipogeo secreto* para poder explicarlo. Al respecto de este tipo de sistema autoral, Douglas Hofstadter ofrece una explicación, para la cual curiosamente emplea varias de los nombres con los cuales bautiza Elizondo a sus personajes.

Hay tres autores: Z, T y E. Pero sucede que Z sólo existe en una novela de T. Del mismo modo, T sólo existe en una novela de E. Y curiosamente también E existe solamente en una novela... de Z, por supuesto. Ahora bien, ¿es realmente posible un ‘triángulo autoral’ semejante? Por supuesto que es posible. Pero hay una triquiñuela... los tres autores Z, T y E son personajes de otra novela... ¡escrita por H! Uno puede considerar el triángulo Z-T-E un BUCLE EXTRAÑO O JERARQUÍA ENREDADA, pero el autor H está fuera del espacio donde tiene lugar el entremezclamiento: el autor H es un espacio inviolable. Pese a que Z, T y E tienen acceso entre sí —directo o indirecto— ya que pueden ser muy cretinos unos con otros en sus respectivas novelas, ¡ninguno de ellos puede hacer contacto con la vida de H! Ni siquiera pueden imaginarlo, tal como podríamos imaginar *nosotros* al autor del libro del cual fuésemos personajes. Si yo tuviera que representar gráficamente al autor H, lo dibujaría fuera de la página; claro, esto presentaría un dificultad, puesto que dibujar algo es, necesariamente, ubicarlo *en* la página... De todos modos, H está fuera, en rigor, del mundo de Z, T y E, y tiene que ser representado en función de ello.⁴⁴¹

442 Douglas R. Hofstadter, *Op.cit.*, pp. 767,768.

En este esquema, H representa a lo que en teoría de la literatura se conoce como autor real de la obra, en este caso, a Salvador Elizondo Alcalde, el de carne y hueso. Sin embargo, en su *Hipogeo secreto*, Elizondo tiene la astucia de incluirse dentro de los planos de ficción como una más de las invenciones de su propio sistema ficcional, con lo cual pretende diluir esta noción de plano de la realidad, e introducirlo dentro del ya de por sí imbricado laberinto de planos de la obra. Su propósito es poner en entredicho la realidad misma. Al crear un Pseudo-Salvador Elizondo y un Salvador Elizondo ficcional no pretende que el lector dude de la existencia de esos personajes, sino de su propia existencia.

¿Cómo podría aplicarse un método análogo al del teorema de Gödel para esta obra si se duda de la existencia de un «afuera del sistema» en el cual el crítico pueda sentirse seguro y sentarse a analizar la obra? ¿Qué posibilidad hay de que el plano que ocupamos sea el auténtico, y no otro más en la interminable cadena de planos que constituyen dicho universo? Como afirma Umberto Eco, «el verdadero problema cognoscitivo no consiste en probar que algo es un falso, sino en probar que el objeto auténtico lo es».⁴⁴² Al multiplicar las figuras autorales y hacerlas codependientes unas de otras, Elizondo pone en entredicho la noción misma de realidad. Al final, queda la impresión de que el autor real está atrapado en su propia obra, y le es imposible salirse de ahí, porque siempre existe la posibilidad de que haya un creador superior a él. No hay un motor inmóvil aristotélico donde cesen los creadores.

No hay certeza de que el universo que habitamos exista. «¿Se puede hablar de universo como si lo viéramos desde arriba? No existe un espacio externo a él

443 Eco, p. 310

para proyectarlo». ⁴⁴³ Es imposible salirse del universo y aplicar algo análogo al teorema de Gödel para explicarlo. Nos encontramos irremediabilmente encerrados en eso que llamamos «universo» y con cuya idea abarcamos algo tan ambicioso como «todo lo que existe», concepto ilusorio por inasible.

Borges es uno de los más fervientes partidarios de la idea de la irrealidad del universo. En su libro *¿Qué es el budismo?*, afirma que muchos practicantes de tradiciones filosóficas orientales se instruyen durante años en la irrealidad del universo para alcanzar la iluminación. Para él, «el hombre que sabe que no es, ha alcanzado el Nirvana». ⁴⁴⁴ El taoísmo, igualmente, «enseña la irrealidad del universo». ⁴⁴⁵ Diversos pensadores partidarios del idealismo han formulado ideas semejantes en distintos puntos de la historia del pensamiento. Kant afirma que el espacio es percepción mental del sujeto, no del objeto. De ser así, ¿cómo saber si existe el espacio en el mundo en sí mismo? Hume concibe todo como un conjunto de percepciones aisladas de las cuales no hay certeza alguna de que existan. Elizondo, en su laberíntico texto, abisma al universo entero en un puñado de páginas que descreen de la realidad. Como en la cuarta antinomia de Kant, nuestro universo, por vasto, preciso y sólido que nos parezca, es sólo otro eslabón más de la cadena infinita de creadores, que como en «Las ruinas circulares», pululan universos ontológicos incognoscibles. Quizás nosotros habitamos un nuliverso, etéreo, efímero y tan imperceptible y pesado como la brisa, como la sombra de un gnomon o los escombros de una ciudad inexistente pero ideal. Es probable que seamos sueños, palabras o pensamientos, la concreción de un universo de Borges o Elizondo que, como en «Tlön, Uqbar,

444 *Ibid.*, p. 311.

445 Borges, *¿Qué es el budismo?*, p. 758.

446 *Ibid.*, p. 766.

Orbis tertius», han creado un universo idealista en el que basta con pensar las cosas para imponerlas a eso que llamamos falazmente realidad. Quizás sólo seamos palabras carentes de referentes, ingrátidos y delusorios, trazos sobre el papel, garabatos de un dios que nada entiende de nosotros.

Como los personajes de Elizondo, quizás sólo seamos seres sin significantes... seres insignificantes.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS LITERARIOS

Baudelaire, Charles, *Las flores del mal*, Valencia: Editorial Pre-textos, 2002, 552pp.

Borges, Jorge Luis, *Obras completas I*, 15ª edición, Buenos Aires: Emecé, 2004, 640pp.

Borges, Jorge Luis, *Obras completas II*, 12ª edición, Buenos Aires: Emecé, 2002, 528pp.

Borges, Jorge Luis, *Obras completas en colaboración*, 5ª edición, Barcelona: Emecé, 1997, 1060pp.

Cortázar, *Cuentos completos I*, México: Alfaguara 2004, 608pp.

Dostoievski, Fiodor, *Obras selectas*, Madrid: Editorial Sopena, 2013, 720pp.

Elizondo, Salvador, *El mar de iguanas*, Girona: Atalanta, 2010, 320pp.

Elizondo, Salvador, *Museo poético*, México: Aldus, segunda edición, 2002, 568pp.

Elizondo, Salvador, *Obras: tomo uno*, México: El Colegio Nacional, 1994, 480pp.

Elizondo, Salvador, *Obras: tomo dos*, México: El Colegio Nacional, 1994, 528pp.

Elizondo, Salvador, *Obras: tomo tres*, México: El Colegio Nacional, 1994, 600pp.

- Flaubert, Gustav, *Madame Bovary*, Barcelona: RBA Editores, 1995, 312pp.
- Joyce, James, *The complete novels of James Joyce*, London: Wordsworth editions, 1987, 1488pp.
- Ortiz de Montellano, Bernardo, «Segundo sueño», en:
<http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/argos/antologi/ortiz.htm>
- Paz, Octavio, *Obras completas. Edición del autor. Tomo 1*, México: Fondo de Cultura Económica, 1994, 624pp.
- Pound, Ezra, *Guía de la Kultura*, Madrid: Capitán Swing libros, 2010, 368pp.
- Robbe-Grillet, Alain, *La jalousie*, París, Les editions de minuit, 2005, 226pp.
- Shelley, Percy, Bysshe, «Prometeo liberado»,
<http://knarf.english.upenn.edu/PShelley/prom4.html>
- Tzu, Chuang, «Sueño de la mariposa», <http://ciudadseva.com/texto/sueno-de-la-mariposa/>
- Unamuno, Miguel de, *Niebla*, 27ª edición, Madrid: Cátedra, 304pp.
- «La leyenda de san Julián y Basilisa »,
http://www.padulcofrade.com/monograficos/leyendas_y_tradiciones/san_julian_y_santa_basilisa.htm

TEXTOS CIENTÍFICOS

- Benítez Laura, Robles José Antonio, (coordinadores), *Materia, espacio y tiempo: de la filosofía natural a la física*, México: UNAM, 1999, 252Ppp.
- Bolzano, Bernard, *Las paradojas del infinito*, México: Mathema, segunda reimpresión, 2010, 130pp.
- Bracho, Javier, *¿En qué espacio vivimos?*, México: Fondo de Cultura

- Económica, 2003, 122pp.
- Einstein, Albert, et. al., *La teoría de la relatividad*, Barcelona: Ediciones Altaya, 1993, 174pp.
- Franzén, Torkel, *Gödel theorem. An incomplet guide to its use and abuse*, Massachusetts: Sales and Customer Service Office, 2005, 384pp.
- Gott, Richard, *Los viajes en el tiempo y el universo de Einstein*, Barcelona: Tusquets, 2003, 312pp.
- Guillemin, Victor y Pollack, Alan, *Topología diferencial*, México: UNAM, 2015, 252pp.
- Hacyan, Shahen, *Física y metafísica del espacio y el tiempo. La filosofía en el laboratorio*, México: FCE, 2004, 216pp.
- Hawking, Stephen W., *Historia del tiempo. Del big bang a los agujeros negros*, Barcelona: Editorial crítica, 1988, 248pp.
- Mandelbrot, Benoît, *La geometría fractal de la naturaleza*, 3ra. edición, Barcelona: Tusquets, 2009, 670pp.
- Mandelbrot, Benoît, *Los objetos fractales. Formas, azar y dimensión*, 7ma. edición, Barcelona: Tusquets, 2009, 228pp.
- Nagel, Ernst y Newman, James, *El teorema de Gödel*, Madrid: Tecnos, cuarta edición, 2008, 146pp.
- Penrose, Roger, *El camino a la realidad*, México: Debate, 2007, 1474pp.
- Toledo Marín, Leonel, *Scientia imaginativa y scientia operativa: Desarrollo y evolución de la concepción de la concepción de espacio y espacio vacío durante el medioevo y al época moderna hasta Blaise Pascal*, México: UNAM, 1997, 124pp.
- Parra, Sergio, «¿Por qué usamos X como incógnita en los problemas de matemáticas?», Blog: *La ciencia de forma sencilla*,

[http://www.xatakaciencia.com/matematicas/por-que-usamos-x-como-
incognita-en-los-problemas-de-matematicas](http://www.xatakaciencia.com/matematicas/por-que-usamos-x-como-
incognita-en-los-problemas-de-matematicas)

TEXTOS FILOSÓFICOS

Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica, 1975, 288pp.

Bachofen, Jakob, *Mitología arcaica y derecho materno*,

[https://books.google.com.mx/books?id=1GEgmqBqYN0C&pg=PA190&lp
g=PA190&dq=la+perra+simbolog%C3%ADa&source=bl&ots=-
nUVQv9bEG&sig=lqvtMm2LShhx-
ajQlrRO6lvJZSg&hl=es&sa=X&ved=0CCsQ6AEwA2oVChMIq9Oj5oO5y
AIVjcCACh3XXw27#v=onepage&q=la%20perra%20simbolog%C3%ADa
&f=false](https://books.google.com.mx/books?id=1GEgmqBqYN0C&pg=PA190&lp
g=PA190&dq=la+perra+simbolog%C3%ADa&source=bl&ots=-
nUVQv9bEG&sig=lqvtMm2LShhx-
ajQlrRO6lvJZSg&hl=es&sa=X&ved=0CCsQ6AEwA2oVChMIq9Oj5oO5y
AIVjcCACh3XXw27#v=onepage&q=la%20perra%20simbolog%C3%ADa
&f=false)

Barrow, John D., *El libro de la nada*, Barcelona: Crítica, 2001, 370pp.

Bataille, George, *Las lágrimas de Eros*, 2ª edición, Barcelona: Tusquets, 2002,
272pp.

Bolzano, Bernard, *Las paradojas del infinito*, México: Mathema, 2010, 130pp.

Corres Ayala, Patricia, *Espacios y tiempos múltiples*, México: Fontamara,
356pp.

Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento*, Barcelona: Paidós, 1983, 320pp.

Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Madrid: Alianza editorial, 2000,
176pp.

- García de Mendoza, Adalberto, *La filosofía y la teoría de la relatividad de Einstein*, México: UNAM, 1936, 68pp.
- Geertz, Clifford, *Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 1994, 298pp.
- González Ochoa, César, *El mentiroso y Zenón. Apuntes para el estudio de la paradoja*, México: UNAM, 2013, 208pp.
- González Ochoa, César, *Prueba, verdad, demostración. Notas sobre el juego de la lógica*, México: UNAM, 2010, 100pp.
- González Reimann, Luis, *Tiempo Cíclico y eras del mundo en la India*, México: El Colegio de México, 2006, 220pp.
- Hofstadter, Douglas, *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*, México: Tusquets, 2007, 890pp.
- Hofstadter, Douglas, *Yo soy un extraño bucle*, México: Tusquets, 2013, 520pp.
- Lao Tsé, *Tao Te King*, 5ª edición, México: Colofón 2002, 112pp.
- Mondolfo, Rodolfo, *Heráclito*, 12ª edición, México: Siglo XXI 2004, 396pp.
- Nhat Hanh, Thich, *El milagro de mindfulness*, Barcelona: Espasa libros, 2014, 166pp.
- Nietzsche, Friedrich, *La gaya ciencia*, Madrid: Biblioteca Edaf, 2014, 382pp.
- Parain, Brice, *Historia de la filosofía*, 6ª edición, México: Siglo XXI, 1981, 392Ppp.
- Platón, *La república*, 2da. edición, México: UNAM, 2000, 440pp.
- Platón, *Timeo*, Buenos Aires: Ediciones Colihue S.R.L., 1999, 238pp.
- Sorensen, Roy, *Breve historia de la paradoja. La filosofía y los laberintos de la*

- mente*, Barcelona: Tusquets, 2007, 312pp.
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus lógico-philosophicus*, Madrid: Alianza editorial, 2012, 192pp.
- Xirau, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*, 8ª edición, México: UNAM, 1981, 502pp.

CRÍTICA LITERARIA

- Auerbach, Erich, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México: Fondo de Cultura Económica, 2014, 560pp.
- Barrón, Daniel, «El escritor secreto. A 80 años de su nacimiento», Fondo de Cultura Económica, 19 de diciembre de 2012,
https://www.fondodeculturaeconomica.com/Editorial/Prensa/Detalle.aspx?id_desplegado=54288
- Bloch- Michel, Jean, *La nueva novela*, Madrid: Ediciones Guadarrama, 1967, 154pp.
- Bravo, Pilar & Paoletti, Mario, *Borges verbal*, 2ª edición, Buenos Aires: Emecé, 1999, 200pp.
- Novoa, Bruce, «Entrevista con Salvador Elizondo», en Durán, Manuel, Tríptico mexicano, Septiembre, 1972, en:
<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/4050/1/197516P51.pdf>
- De Teresa, Adriana, *Farabeuf. Escritura e imagen*, México: UNAM, 1996, 126pp.
- Dorra, Raúl, *Hablar de literatura*, México: Fondo de Cultura Económica, 2000, 288pp.

- Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1998, 1398pp.
- Eco, Humberto, *Sobre literatura*, Barcelona: Editorial de Bolsillo, 2005, 352pp.
- Eudave Loera, Carmen Araceli, *Juegos temporales en la literatura en Jorge Luis Borges*, México: UNAM, 2002, 178pp.
- Fenollosa, Ernest, *Los caracteres de la escritura china como medio poético*, México: Molinos de viento, 2007, 52pp.
- Fuentes, Carlos, «Tributo a Salvador Elizondo»,
<http://www.lamaquinadeltiempo.com/elizondo/sobre2.htm>
- Guerrero, Fernando, *Farabeuf a través del espejo*, México: Casa Juan Pablos, 2001, 84pp.
- González Mateos, Adriana, *Dos rutas dentro del laberinto: Borges y Escher*, México: UNAM, 134pp.
- Gullón, Ricardo, *Espacio y novela*, Barcelona: Antoni Bosch editor, 1980, 144pp.
- Klinkowitz, Jerome, *The self apparent word. Fiction as language/language as fiction*, New York: Fiction collective, 1975, 156pp.
- Kodama, María et. al., *Borges y la ciencia*, Buenos Aires, Eudeba, 1999, 156pp.
- Mata, Rodolfo, *Las vanguardias literarias latinoamericanas y la ciencia. Tablada, Borges, Vallejo y Andrade*, México: UNAM, 2003, 359pp.
- Merrell, Floyd, *Unthinking thinking: Jorge Luis Borges, mathematics, and the new physics*, Indiana: Purdue University, 1991, 300pp.
- Mosher, Mark, *Jorge Luis Borges and the new physics: the literature of modern science and the science of modern literature*, New York, 1992, 228pp.
- Orizaga Doguim, Daniel, *Cámara nocturna. Ensayos sobre Salvador Elizondo*, México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2011, 232pp.

- Pimentel, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*, México: Siglo XXI y la UNAM, 2001, 256pp.
- Poe, Edgar Allan, *La filosofía de la composición - El cuervo*, México: Fontamara 2007, 72pp.
- Proust, Marcel, «Conversation avec mamam», *Contre Saint-Beuve*,
[http://promethee.philo.ulg.ac.be/engdep1/download/proust/french/pdf/Contr
e%20Sainte-Beuve.pdf](http://promethee.philo.ulg.ac.be/engdep1/download/proust/french/pdf/Contr%20Sainte-Beuve.pdf)
- Rall, Dietrich (Compilador), *En busca del texto*, México: UNAM, 2008, 458pp.
- Sabugal Torres, Eduardo, *El hipogeo secreto de Salvador Elizondo, una novela paradigmática del posmodernismo en México* (tesis de maestría, Universidad de las Américas, Puebla 2005), Colección de tesis digitales UDLAP, 2005,
[http://www.remeri.org.mx/portal/REMERI.jsp?id=oai:ciria.udlap.mx:u-
dl- a/tesis/1042048257981](http://www.remeri.org.mx/portal/REMERI.jsp?id=oai:ciria.udlap.mx:u-
dl- a/tesis/1042048257981)
- Sebreli, Juan José, «El fin de la vanguardia», en *Las aventuras de la vanguardia. El arte moderno contra la modernidad*, en
<http://es.scribd.com/doc/39213876/Sebreli-El-Fin-de-La-Vanguardia#scribd>
- Stoopen, María (Coordinadora), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, México: UNAM, 2009, 462pp.
- Toro, Alfonso de, y Toro, Fernando de (editores), *Jorge Luis Borges: pensamiento y saber en el siglo XX*, Vervuert, Alemania, 1999, 366pp.
- Traver Torras, Francisco, «La soledad de los números primos»,
[https://pacotraver.wordpress.com/2009/10/06/la-soledad-de-los-numeros-
primos/](https://pacotraver.wordpress.com/2009/10/06/la-soledad-de-los-numeros-primos/)
- Van Lier, Henri, *Les arts de l'espace*, París, Casterman, 1959, 352pp.
- Vargas Llosa, Mario, «El visionario», Diario *El país*, 6 de mayo 2012, *La*

cuarta página

http://elpais.com/elpais/2012/05/04/opinion/1336130997_149447.html

VARIOS

CNN Expansión, 10 de noviembre de 2015, «Las 10 obras de arte subastadas más caras de la historia», <http://expansion.mx/lifestyle/2015/11/10/las-10-obras-de-arte-subastadas-mas-caras-de-la-historia>

Theis, Laurent, *Clovis. De l'histoire au mythe*, París: Éditions complexe, 2014, 232pp.

Ficacci, Luigi, *Piranesi. Catálogo completo de grabados. Tomo 1*, Roma: Taschen, 2005, 386pp.

Ficacci, Luigi, *Piranesi. Catálogo completo de grabados. Tomo 2*, Roma: Taschen, 2005, 408pp.

Mondragón y Gil, Fernanda, *Espejo de príncipes*,

<https://books.google.com.mx/books?id=->

Montes, Javier, «Los espectros de Chardin»,

<http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/los-espectros-de-chardin>
XsaZudcL8UC&pg=PA245&lpg=PA245&dq=la+perra+simbolog%C3%ADa&source=bl&ots=0x3BDHeM99&sig=7o3LWy5rW_xP3sctxoocUH_YFfA&hl=es&sa=X&ved=0CCgQ6AEwAmoVChMI2f2nxYO5yAIVTJmAC h2ndwup#v=onepage&q=la%20perra%20simbolog%C3%ADa&f=false

REVISTAS

Elizondo, Salvador, *S.NOB*. Edición facsímil, México: Aldus, 2004.

Romero, Rolando, «Salvador Elizondo: escritura y ausencia de dolor», *La palabra y el hombre: Revista de la Universidad Veracruzana* 71 (Julio-septiembre, 1989), pp.117-130.

Jahrbuch über die Fortschritte der Mathematik, <http://www.emis.de/cgi-bin/jfmen/MATH/JFM/quick.html>

PINTURAS

Chardin, Jean Baptiste Siméon, «Los atributos de la pintura y la escultura», <http://es.wahooart.com/@@/7Z4Q7R-Jean-Baptiste-Simeon-Chardin-Los-Atributos-de-Pintura-y-Escultura>

—, «Naturaleza muerta con botella de aceitunas», <http://www.londonfoodfilmfiesta.co.uk/IMAGES/Chardin-still-life-jar-olives-large.jpg>

—, «Los entretenimientos de la vida apacible» y «El canario», <https://misiglo.wordpress.com/tag/vigee-lebrun/>

—, «La burbuja de jabón», <http://spain.intofineart.com/upload1/file-admin/images/new3/jean-Baptiste-Simeon%20Chardin-958379.jpg>

—, «El niño con la peonza» http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e4/Jean-Baptiste_Sim%C3%A9on_Chardin_006.jpg

Duchamp, Marcel, «Desnudo bajando una escalera número 2», http://www.theartwolf.com/masterworks/duchamp_es.htm

Escher, Maurits Cornelis, «Manos dibujando»,

<http://poesiaabierta.blogspot.mx/2010/09/obra-de-escher-ojo-y-manos-dibujando.html>

Piranesi, Giambattista, «El arco de Trajano»,

http://es.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Battista_Piranesi#mediaviewer/Archivo:Piranesi-17026.jpg

— «Capricho de escaleras, arcos y vigas»,

Sanzio, Rafael, «La escuela de Atenas», <http://www.nreda2.com/enredados-en-lacultura/pintura/146-escuela-de-atenas-rafael-sanzio.html>

Vasari, Giorgio, «El juicio final», <http://www.reporterinviaggio.it/wp-content/uploads/2013/05/teatro-romano-fiesole.jpg>

Watteau, Antoine, «Los comediantes italianos», http://2.bp.blogspot.com/-qDyPPYon_DA/U86edSYaOvI/AAAAAAAAAGUA/LG2pOk37C3Y/s1600/1236px-Antoine_Watteau_-_The_Italian_Comedians_-_Google_Art_Project.jpg

PELÍCULAS

Aronofsky, Darren, *π: el orden del caos*, Estados Unidos: Artisan Entertainment, 1998.

Fellini, Federico, *8½*, Italia: Cineriz, 1963.

— *The clowns*, Italia: 1970.

— *La dolce vita*, Italia: Pathé, 1960.

— *La Strada*, Italia: Trans Lux Inc, 1954.

Frend, Charles, *Scott to the Antarctic*, Reino Unido, 1948.

Resnais, Alan, *El año pasado en Marienbad*, Francia: Cineriz, 1961.

Wachowski, Lili and Lana, *Matrix*, Estados Unidos: Warner Bros, 1999.