

Capítulo 4

Figuras

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

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

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

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

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

4.1 A) Conversación mítica

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.3 C) Efímera en el ámbar

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.4 D) Escritor escrito (Pseudo Salvador Elizondo)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.5 E) Sueño

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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