

## Capítulo 5

### La estructuración, el anillo de Möbius

Cuando Curley dice que la escritura de *Farabeuf* “involucra directamente al lector en su universo de palabras sin preocuparse demasiado por el <sentido> de lo que narra” (Curley 1989 26), está olvidando que en realidad siempre importa el sentido de lo que se narra. Quizá lo pertinente sea decir que el sentido de lo narrado se produce precisamente en ese aparente olvido. La estructura que en este capítulo explicaré respecto a *El Hipogeo Secreto*, no hace alusión a una desaparición del sentido, eso sería imposible, sino a una forma muy novedosa de producir sentido en una novela. “En vez de ‘trama’ o ‘mensaje’ o ‘acción’, Elizondo habla repetidamente en sus escritos de ‘orden necesario’, ‘estructura formal’ y ‘precisión quirúrgica’” (Curley 1989 27). Ese orden necesario que conforma la estructura de la novela que aquí estamos estudiando tiene una forma particular, la del anillo de Möbius. Ya he dicho que durante toda la novela Elizondo desea poner de manifiesto el artificio mediante el cual escribe *El Hipogeo Secreto*; ese poner de manifiesto la ingeniería del escritor desemboca en lo que ya en el primer capítulo se mencionó bajo la idea de metaficción. En la experimentación formal del siglo XX “liberados de la obligación de ‘representar’ algo, el lenguaje y las técnicas narrativas aparecen ante el lector como artificio” (Curley 1986 49-50). En la misma novela no se ignora dicha situación y se juega con la conciencia que el lector tiene de estar asistiendo a un hecho escritural, textual, narrativo. Pero hay dos formas de asimilar la metaficción, bien como técnica o bien como técnica convertida en tema. Brushwood al hablar de estas dos formas pone de ejemplo a Carlos Fuentes cuando habla de la primera, con su novela *Cambio de piel* (1967); y a Salvador Elizondo en la segunda con su novela *El Hipogeo Secreto* (1968), en donde la narrativa como ya he apuntado se refiere exclusivamente a sí misma; ahí “la técnica se vuelve tema, sin dejar

de ser técnica. El medio se hace mensaje, pudiéramos decir, recordando a Mc Luhan” (Brushwood 1989 18). Y esa forma de sucederse el tema y la técnica, el contenido (en apariencia profundo) y la forma (en apariencia superficial) es lo que nos permitirá pensar la textura novelística en Elizondo como una figura que permite la continuidad entre dos superficies en apariencia lejanas e inconexas. Si Brushwood recuerda a Mc Luhan, hoy también podemos pensar en Baudrillard quien en *La transparencia del mal* dice: “No existe una tipología más bella que la de Moebius para designar esta contigüidad de lo próximo y lo lejano, de lo interior y lo exterior, del objeto y el sujeto en la misma espiral” (63); porque en esa circulación o deslizamiento, en ese ir hacia un hipogeo secreto, se da una “indiferenciación superficial del sujeto y el objeto, del interior y el exterior, de la pregunta y la respuesta, del acontecimiento y la imagen, etc.” (63).

La frontera entre realidad y ficción al quedar como borrada (algo propio de la metaficción) genera una forma paradójica que permite trasladarse del horizonte del lector (consciente de estar leyendo una novela) al horizonte de la propia novela, sin realizar en apariencia ningún salto de nivel y deslizándose siempre por la misma superficie (la de la escritura), tal y como sucedería con una hormiga que se desplazase por una cinta de Möbius, y que pasaría de un lado de la cinta al otro, sin siquiera hacer un movimiento de profundidad.

Michaëlis en su ensayo “Escritura y realidad en ‘Farabeuf’”, apunta algo que es igualmente aplicable a *El Hipogeo Secreto*, y que se refiere a la escritura no lineal del texto. Cuando se consideran las novelas de Elizondo, debe tenerse en cuenta que estamos ante una escritura y una estructuración no lineal, en dicha estructuración no

hay una producción de sentido resultado de una cadena de significados y significantes, y la escritura no se ordena en torno a una situación referencial única y clausurada. Sin embargo ni la escritura ni la estructuración aparecen simplemente como discontinuas o fragmentadas y, como veremos más adelante, coinciden con la figura del pliegue (o de la cinta Möbius) que se mencionó en la introducción de este trabajo. El propio Michaëlis echa mano de una metáfora espacial para referirse a la estructuración narrativa en *Farabeuf* y dice que toma la forma de una o varias volutas concentradas; utilizando un término de Foucault llama a ese tipo de ordenación estructuración “sagital”.

Debido a que “la paradoja es una formulación que no dice nada” (Lang 2005 1), en tanto no corresponde con nada, sólo queda hablar de la operación que produce dicha paradoja. Las paradojas de la novela no dicen nada sino que originan una operación simultánea a la lectura. La fórmula del Ni-Ni que aparece en la idea que tiene Deleuze sobre la resonancia es para la lógica una operación de vinculación ahí en donde existía exclusión. La paradoja aniquila el principio de bivalencia según el cual toda enunciación es cierta o falsa, por eso Deleuze puede decir con Lewis Carroll que *Alice in Wonderland* siempre está creciendo y decreciendo al mismo tiempo. La paradoja es un punto específico en donde todo se pone en suspenso, todo es colocado en tela de juicio y no es posible en ese punto tener certeza de algo. La paradoja es un momento en el que, como dice Sabine Lang citando el *Parménides* de Platón: “es y no es todo al mismo tiempo en todas las maneras posibles” (1). Resumiendo podemos decir que ahí en donde se presenta la paradoja, también se imposibilita la identidad. Por eso la novela de Elizondo aquí estudiada en tanto narración paradójica, entra en contradicción consigo misma, interrumpiéndose frecuentemente, y auto legitimándose sólo momentáneamente

en la medida en que se pliega sobre sí misma. Lo anterior hace que la narración revele sus propios límites, así como la paradoja revela en términos de lógica unos límites. Por tal motivo *El Hipogeo Secreto* se aleja de la narración canónica que desde Aristóteles intenta una coherencia. En ese sentido la novela de Elizondo se aleja de la narración que sigue la *doxa*, que como dice Lang, sería aquella que: “alcanza su coherencia eliminando todo rasgo de ambigüedad o de contradicción y observando una sola regla” (2).

La idea apenas esbozada de pasar de un nivel a otro como en una cinta de Möbius se explica mejor si consideramos que “la obra de Elizondo es como una ilusión óptica, en la cual resulta imposible distinguir entre la narración y la narrativa, o sea, entre el proceder y el producto” (Brushwood 1989 23) Ya esta idea ha sido analizada cuando se trataron en el capítulo anterior, tanto la figura del sueño como del escritor escrito. Esta ilusión óptica consiste precisamente en transgredir los niveles o los planos narrativos, como cuando Alicia cruza el espejo, siempre deslizándose por una superficie, como la hormiga en la cinta de Möbius. Elizondo nos revela la estructura dentro de la propia novela: “El libro está concebido en dos planos; uno el de la vida del escritor que escribe el libro y el otro el de la historia que está narrando. Mediante la incorporación de un mito estos dos planos acaban por confundirse al final” (HS 246). El mito, representado en buena medida por las figuras de los hombres charlando<sup>1</sup> debajo del árbol y la del sueño es, pues, el recurso que el escritor emplea para jugar con ese ir y venir entre los dos niveles ya mencionados. La fuga de los personajes los hace pasar del nivel de la diégesis al nivel extradiegético: “Esa huida los conduce imperceptiblemente a los dominios del Imaginado” (HS 299), ahí en donde el Imaginado es un pseudo

---

<sup>1</sup> Aquí nuevamente encontramos la paradoja entre la idea de un creador, un soñador único, y la idea dialéctica de dos entes que dan origen a todo.

Salvador Elizondo o bien el propio autor real de la novela. Es lo que Genette llama metalepsis, que es la trasgresión de niveles narrativos: “cuando la transición (de un nivel narrativo a otro) no está marcada y la separación de los niveles se transgrede, el efecto producido es de una excentricidad que puede ser cómica o fantástica, la cual tiende a convertir al narrador o al lector, o incluso a los dos, en un elemento de la diégesis” (Rimmon 1955 189). Si pensamos que el lector es el personaje femenino de la perra o Mía<sup>2</sup> y que el narrador es un pseudo Salvador Elizondo que se menciona en la novela, entonces ambos están dentro de la diégesis y por lo tanto *El Hipogeo Secreto* consiste en una metalepsis. Y es que los personajes de la novela “no se dan cuenta todavía de que el autor del libro que los contiene combina esos datos conforme a sus caprichos demenciales; no se percatan de que ellos ahora están en un orden y el que los está narrando en otro” (HS 301). He ahí el primer rasgo de esta estructura de Möbius definida en la diégesis como “una máquina metageométrica”, aquella que permite pasar de un nivel narrativo a otro de forma casi inadvertida.

Conviene retomar el texto de Sabine Lang sobre la narración paradójica para dejar en claro la trasgresión específica de lo paradójico. Lang enumera cinco diferencias o mejor dicho, cinco oposiciones excluyentes, en la constitución de una obra narrativa ficcional (2-3).

1.- Diferencia ontológica entre la obra (narrativa) y la realidad. (Aquí es donde se da el debate sobre la mimesis.

---

<sup>2</sup> Como apunta Oscar Mata Juárez, Mía es el lector de la obra. Desde el inicio de la novela hay una invocación que se dirige a la mujer protagonista (es un llamado para que ella se preste a una experiencia llamada la Danza de la Flor de Fuego) y desde la primera línea se establece el diálogo autor-lector. Ver: (Mata 1975 23)

2.- Diferencia entre el género de la narrativa y otros géneros ficcionales o no ficcionales. (Por ejemplo *El Hipogeo Secreto* es novela porque no es poema, ensayo, etc.)

3.- Diferencia entre el narrar y lo narrado. Entre discurso (*discours*) e historia (*histoire*). Aquí también está incluida una diferencia entre lo presente (la narración) y lo ausente (lo acontecido).

4.- Diferencia que funda la relación del discurso consigo mismo. La obra narrativa corresponde a la *doxa* siempre que siga la sistematización hecha por Gérard Genette en *Discours du récit* (1972) y *Nouveau discours du récit* (1983). “Según esto, aparece un narrador como narrador de primer, segundo o tercer orden, o bien como uno u otro narrador de una diégesis paralela, pero no como extradiegético e intradiegético, o como intradiegético y metadiegético al mismo tiempo” (3).

5.- Diferencia referida a lo narrado. Un orden específico de sucesos y acción que permitan diferenciar una historia de otra.

En *El Hipogeo Secreto* encontramos una violación ejemplar a esas cinco diferencias constituyentes de toda narración que sigue la *doxa*. Si la escritura de la novela elizondiana se inscribe en un espacio paradójico del ni-ni, entonces “cada una de las dimensiones narrativas empieza a oscilar; hay órdenes invertidos en sí mismos y con respecto a otros. La narración circula sin fin en la medida en que los elementos que la constituyen al mismo tiempo se plantean, se producen, se condicionan, se problematizan y se eliminan mutuamente” (Lang 4). Y al estar en constante conflicto consigo misma, la novela de Elizondo, en tanto enunciación paradójica, o bien narra algo inenarrable, imposible de narrar; o bien mediante el ejercicio narrativo se cumple una función metanarrativa. Precisamente este alejamiento de la *doxa* narrativa, esta suerte de

anticlasicismo, al cual se afilia Elizondo, fue llamado manierismo por Gustav René Hocke, según Lang. Ya en la introducción de este trabajo mencioné el término a propósito de una forma posible de llamar lo posmoderno según Severo Sarduy. Gérard Genette siguiendo la explicación de Lang, llamó “pseudonovelas” a las novelas paradójicas, que dicho sea de paso, encontraban su fundación genealógica según él, en el *Don Quijote*. La “pseudonovela” tendría la virtud de mostrar simultáneamente una obra narrativa y su inversión. Genette llamó a las construcciones paradójicas con el nombre de *court-circuit* o cortocircuito; así “la novela narra la historia de otra novela como su propia historia y, viceversa, su propia historia como la historia de otra novela” (5). La novela de *El Hipogeo Secreto* es el paradigma de ese cortocircuito que en esta tesis he llamado estructuración tipo anillo de Möbius y que recuerda el viejo término de *mise en abyme*, que según Lang fue descrito como tal por primera vez por André Gide en *Journal 1889-1939*, según Lang la *mise en abyme* es considerado como “principio del espejo, por lo cual un sistema es anulado por sí mismo, en parte o totalmente” (10), algo que yo he mencionado en el principio de esta tesis bajo la metáfora de la cola del alacrán.

Además de la metalepsis, el efecto principal de la estructuración tipo cinta de Möbius, lo encontramos en la temporalidad. Si “el tiempo no es demostrable; sólo es la referencia que nos permite interpretar o pensar los acontecimientos” (Cuaderno 453), entonces en la novela los acontecimientos deben ser pensados como efectos y nunca como causas. Como explica Deleuze, los acontecimientos al inscribirse en un devenir-loco, un devenir-ilimitado, hacen que las viejas dicotomías que articulaban la lógica sean inoperantes. Así, la causa y el efecto ya no tienen ninguna pertinencia ahí en donde los acontecimientos, “*al no ser sino efectos*, pueden, los unos con los otros, entrar

mucho mejor en funciones de casi-causas o en relaciones de casi-causalidad siempre reversibles (la herida y la cicatriz)” (Deleuze 32).

Aunque también tiene algún efecto en el ámbito espacial, como explicaré más adelante, es en el tiempo en donde se percibe, con mayor contundencia, que los acontecimientos están inscritos en una cinta de Möbius. En dicha estructuración, hay una tendencia hacia el infinito, a repetir los sucesos, a pasar siempre por ellos sin poder superarlos u olvidarlos del todo; pero esta suerte de eterno retorno no desemboca en una simple circularidad, sino que los personajes y los acontecimientos se distribuyen en la narrativa de tal suerte que siempre están ya ocurriendo, es decir, suceden una vez pero eso no los convierte en pasado. Para explicar mejor lo anterior conviene tener en mente el término “frecuencia de la narración”, que se refiere a las relaciones de repetición entre el relato y la historia. “En realidad, un suceso repetido nunca es el mismo, como tampoco es el mismo un segmento repetido del enunciado, puesto que su localización en un contexto diferente necesariamente lo cambia” (Rimmon 1955 181). Las relaciones de repetición entre elementos narrados y enunciados narrativos son construcciones mentales que pueden tomar diferentes formas. La forma que toma la frecuencia en *El Hipogeo Secreto* es lo que Rimmon explica como “relato repetitivo”, que consiste en contar  $n$  veces lo que pasó una vez: “El mismo suceso puede ser contado varias veces con variaciones de punto de vista o estilo, como ocurre en la película de Kurosawa *Rashomon* o en la novela *El ruido y la furia* de Faulkner” (181). Al utilizar este tipo de frecuencia narrativa, Elizondo genera la ilusión de que determinado acontecimiento que ocurrió una vez (por ejemplo la mujer que dejó caer un libro rojo a sus pies) en realidad ha sucedido muchas veces, y que de hecho está ocurriendo siempre. Los acontecimientos no se puede decir en sentido estricto que existan “sino más bien que



subsisten o insisten, con ese mínimo de ser que conviene a lo que no es una cosa, entidad inexistente. No son sustantivos ni adjetivos, sino verbos” (Deleuze 28). El personaje de X al conversar con el narrador, dice: “Cada uno de los instantes que nos componen están registrados en estas páginas y, por ejemplo, en este momento no es posible leer en sus páginas sino hasta este punto, hasta aquí. Ese aquí, sin embargo, es un aquí infinitamente móvil. El autor de nuestro libro desplaza el aquí en la medida de sus posibilidades o de sus deseos” (HS 286). Por eso el futuro se convertirá en pasado y viceversa; en tanto que el presente es algo provisional: “Se trata de un Aquí que se desplaza siempre” (HS 315) por eso un suceso se cuenta repetidamente. En *Teoría del Infierno y otros ensayos*, Elizondo escribe: “la naturaleza, en sus modificaciones interiores, se presenta como un flujo y reflujo confuso y continuo del que nadie puede distinguir el estado anterior o el estado ulterior” (130). Esto es resultado de una imposibilidad causal, es decir de una concatenación de hechos tipo causa y efecto, en una linealidad temporal. Esa característica de la realidad, el acontecimiento tal y como lo entiende Deleuze, será metafóricamente llevado a la escritura de la novela. En la obra, los propios personajes se darán cuenta de esta rara estructuración temporal que aquí he denominado de tipo anillo de Möbius, en donde los personajes se vuelven videntes o memoriosos atormentados: “y así es que la noche, ahora, se convierte en una noche postrera” (HS 233) como si esa noche estuviera siendo presente y futuro al mismo tiempo, “-el final es siempre el momento presente” (HS 293). Como dice Deleuze, los acontecimientos no son presentes vivos sino infinitivos, y es que dentro de esa estructura de Möbius, sólo pueden existir dos tipos de movimientos: el recuerdo y la predicción, siempre en un “recordar” o en un “proyectar” que hacen del presente algo inasible. Esta incapacidad de instalarse en el presente es la de la existencia humana pero la he mencionado aquí porque en la escritura de Elizondo este efecto, que en verdad

ignoramos o minimizamos cuando se refiere a nuestra existencia, cobra toda su fuerza al evidenciarse en el proceso de lectura y escritura. Y esto sucede así porque como dice Deleuze, es en la inmediatez del lenguaje en donde la profundidad de los acontecimientos entra en una relación paradójica con la superficie textual. “Todo ocurre en la frontera entre las cosas y las proposiciones” (Deleuze 32), ese “entre” es el que se genera con la lectura. Un espacio de resonancia que también es el que se da entre el recordar y el proyectar. Pero esos dos movimientos en apariencia dirigidos en direcciones opuestas, terminan por unirse en este tipo de estructura. Tomemos el siguiente ejemplo: “no consigo retener el recuerdo de todo lo que estás siendo todavía allí, entre las páginas de ese libro que estuviste leyendo hoy en la tarde, un libro con pastas de cuero rojo que tal vez cayó de tu mano, resbalando por tu regazo, cuando te quedaste dormida. De todo lo que serás más tarde, unas páginas más adelante” (HS 232). Si leemos con atención, de la primera y la última frase, se puede extraer la fórmula: retener lo que será. Y es que esta fórmula dice lo que sucede en toda narrativa; si se vuelve a leer, todo vuelve a suceder. Por eso se habla de las acciones en presente: Don Quijote sale, Madame Bovary muere, etc. Una fórmula interesante que resume esta deformación temporal de la teleología habitual en una estructura lineal y causal, para insertarnos en una estructura en donde la imposibilidad del presente es la imposibilidad de la presencia definitiva (identidad unívoca), y en donde futuro y pasado son parte de la misma operación mental, que es el recorrido de los personajes en la trama (y de nosotros como lectores). Por eso ellos, los personajes, y nosotros, los lectores, no podemos ubicar el presente (ni la identidad, como se vio en el capítulo 3). Hacia el final de la novela, cuando los miembros del Urkreis le piden al Sabelotodo que les muestre más imágenes de ese teatro representativo que reproduce la estructura de la novela, éste les contesta: “– Puedo mostrar todas las que yo quiera, pero sólo ustedes pueden

precisar si esas imágenes son anteriores a este momento, pero no si son futuras o bien transitorias ya que ignoran en qué página están de la escritura” (HS 295). Una estructura y un movimiento temporal por esa estructura en donde se puede paradójicamente recordar lo que será y no sólo lo que fue. El presente se imposibilita, y con él la presencia o la existencia concreta de las cosas y lo que les ocurre. Por eso las cosas nunca son sino que devienen, por eso los personajes también devienen esto o aquello pero nunca son (La perra deviene torturada, E deviene soñador, X deviene escritor, etc.) “Como si los acontecimientos gozaran de una irrealidad que se comunica al saber y a las personas, a través del lenguaje” (Deleuze 27). La estructura de la novela es una totalidad que permite que los acontecimientos estén pasando, pero siempre en una indeterminación: “Él escribe con dificultad esos fragmentos que presuponen una totalidad que está situada más allá de toda posibilidad de ser concretada” (HS 251)

Si el escritor se valía del tono mítico para provocar la metalepsis, será mediante una narrativa poética que logre el efecto temporal del anillo de Möbius. Para Salvador Elizondo, la conciencia poética es un interminable nacimiento ante las cosas del mundo, como si el responsable de sus frases estuviera siempre naciendo, en un tiempo siempre recomenzado que está cifrado por el lenguaje. Se escribe para dar la fórmula con la que se renazca en el mundo. Un renacimiento que como vimos en las figuras del capítulo anterior aspira a ser un despertar del sueño o una congelación del sueño. Esta fenomenología del tiempo en relación con la escritura y el mundo la ejemplifica Elizondo con la obra de Joyce. En *Teoría del Infierno y otros ensayos*, en un texto titulado “Ulysses” (152), se pone especial atención en la escena del *Ulysses* que transcurre en un burdel, considerada magistral por Elizondo. En esta escena la prostituta Zoe le pregunta a Stephen por el día en qué nació y éste le responde “*Hoy, jueves*”, esa

respuesta representa de alguna manera, para el escritor mexicano, algo así como este constante despertar al mundo mediante el lenguaje. Y ese lenguaje al estar dentro de una estructura como la de *El Hipogeo Secreto* tiende a la no presencia, a la fragmentación y a la infinitud, como la conversación de los hombres en el árbol. Aquí hay que hacer dos aclaraciones. En primer lugar cabe mencionar que la idea de despertar al mundo mediante el lenguaje vincula a Elizondo con una corriente de pensamiento que entiende el lenguaje como desvío y no como “la casa del Ser” tal y como lo entendía Heidegger; esto quedará mejor entendido en el apartado “La insuficiencia del lenguaje” del próximo capítulo. En segundo lugar hay que decir que la idea de imposibilidad de la presencia está relacionada con la fuga inherente a todo discurso. Si el lenguaje sólo es posible si hay alteridad (la dialéctica de los hombres que charlan bajo el árbol), si el lenguaje es entendido como un diálogo siempre inconcluso, una multiplicidad sin origen<sup>3</sup>, entonces, como dice Blanchot, el lenguaje nos deja en medio de la muchedumbre, en donde volvemos a encontrar la huida (y el rumor): “en medio de la muchedumbre, el ser es de fuga, porque la pertenencia a la fuga hace del ser una multitud, una multiplicidad impersonal, una no-presencia sin sujeto” (Blanchot 53). La conversación que aquí he llamado representación mítica alude a esa fuga pánica de la que habla Blanchot y que él relaciona con el rumor: “La potencia del rumor no reside en la fuerza de cuanto dice, sino en esto: pertenece al espacio donde todo cuanto se dice siempre ha sido dicho, sigue siendo dicho, y no cesará de decirse” (Blanchot 50). Esos hombres seguirán charlando, el personaje de Joyce seguirá naciendo “hoy jueves”, porque el lenguaje es desvío, fuga permanente. Si se metiera una palabra en un anillo de Möbius terminaría por ser un rumor. “Rumores. De eso estamos hechos. De eso está hecha la presente novela” (HS 269)

---

<sup>3</sup> O bien con un origen divino. Levinas dirá que todo discurso es un discurso con Dios y nunca entre iguales. Por eso la paradoja entre los hombres debajo del árbol y el Pantokrator es la discusión entre el lenguaje como origen y el origen del lenguaje. Ver: (Blanchot 107)

Pero si la dimensión temporal es afectada por los efectos literarios, por fuerza también la dimensión espacial tendrá alguna repercusión que se pueda constatar. La textura de la novela será afectada, pues, en el espacio y en el tiempo, por las características que le impone la estructura tipo Möbius. La estructura de tiempo y espacio es una noción muy ambigua, pero me refiero aquí a las formas como es presentado el espacio y el tiempo no sólo en la diégesis sino también en el discurso, en la propia escritura. Precisamente a esa estructura de tiempo y espacio, Bajtín la llama cronotopo, que a pesar de ser un concepto algo vago hace referencia a “la unión de elementos temporales y espaciales en un todo inteligible y concreto” (63) El término, alude a la conexión esencial que existe entre las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. Lo que más llama la atención de este concepto bajtiniano es que sirve para referirse tanto a la forma como al contenido de una obra literaria. En esa medida, el cronotopo de *El Hipogeo Secreto* hace visible el tiempo desde el punto de vista artístico. Los elementos temporales de la novela se revelan en el espacio y los elementos espaciales son entendidos y medidos a través del tiempo. En la medida que sepamos identificar la intersección de ambas series, la espacial y la temporal, encontraremos la característica del cronotopo artístico de la novela. A pesar de que Bajtín hizo un estudio de distintos tipos de cronotopos, la novela de Salvador Elizondo aquí estudiada no corresponde a ninguna de las categorías de dicha tipología. Por eso he propuesto el tipo anillo de Möbius para definir la estructura de dicha novela.

Ya he hablado de las repercusiones temporales que implica inscribir la trama en una cinta de Möbius, ahora explicaré lo que sucede en términos espaciales. Los personajes están dentro de un espacio que bien podría ser producto de una imaginación o una mente desarreglada, así lo da entender la continua mención de un documento que

es una suerte de historial clínico. Dicho documento es llamado “M-1273” y mencionado en la edición citada (HS) en las páginas 238, 243, 280 y 314. Si es un loco el que imagina todo, o lo sueña (ver el inciso letra “e” del capítulo 4), dicho desarreglo repercutirá en el plano formal de la narrativa. En *Cuaderno de Escritura*, Elizondo dice: “Todo desarreglo de los sentidos es un desarreglo del lenguaje” (448); y más adelante: “un desarreglo de los sentidos sería cuando tenemos la conciencia de que las cosas se desplazan en el tiempo y transcurren en el espacio” (448).

Ese desarreglo es lo que anima constantemente a los miembros del Urkreis, quienes se mueven en un lugar en donde los acontecimientos siempre están ya transcurriendo, como dije líneas arriba. Ese espacio en donde se mueven es aunque finito, ilimitado. “El Sabelotodo ha advertido que se trata de una curva muy amplia que en su desarrollo va creando un espacio peculiar dotado de propiedades singulares” (HS 300): precisamente como el espacio de la hormiga en la cinta de Möbius, un espacio que al ser recorrido constantemente un sinfín de veces, termina por convertirse en un espacio ilimitado. Ya sea que el espacio aparezca como onírico o como textual o como recuerdo, incluye la facultad que hace de ese espacio un lugar para que los personajes, los hombres-escritura elizondianos, se deslicen.

El espacio se dilata, se transforma en la superficie que permitirá la metalepsis, se hace extenso y confuso como un laberinto, un espacio como lo escribió Borges en su poema “Laberinto”: una suerte de espacio en el que se está siempre dentro “y no tiene ni anverso ni reverso ni externo muro ni secreto centro” (1997 97). Este lugar no lleva ya a ninguna parte o lleva siempre a todas partes; nos lleva (en tanto lectores) a las imágenes y a las figuras que estructuran la novela (ver capítulo 4). Porque como lectores nos

podemos hacer la misma pregunta que se hacen los miembros del Urkreis: “¿Qué nos exige ahora la elaboración de esa novela que alguien está escribiendo acerca de nosotros? Que sigamos caminando por ese pasadizo oscuro” (HS 300) Ese seguir caminando de los personajes es la metáfora de un seguir leyendo. Incluso dentro de la novela habrá un reflejo tipográfico de esto. En la página 275 comienzan a aparecer muchos puntos suspensivos. Y es que esos puntos suspensivos son el efecto espacial (tipográfico si se quiere) en la escritura, de lo que está aconteciendo en términos temporales.

Más allá de la referencia directa al anillo de Möbius, podemos encontrar muchas otras referencias que nos permiten postular que *El Hipogeo Secreto* dibuja una cinta de Möbius. El siguiente fragmento es el más explícito al respecto: “- Se llega al fondo del hipogeo a través de un espacio aparentemente concebido con la forma de una horadación rectilínea, pero que en realidad tiene la forma de un doble *torus* conformado por un número infinito de planos continuos de Möbius que delimitan un volumen que a la vez que conduce a todos los puntos del mundo, está cerrado hacia sí mismo y no conduce, en la realidad, a ninguno” (HS 300)

Pero para poder comprobar que en efecto los acontecimientos narrados y la propia narración se inscriben dentro de una cinta de Möbius, podemos considerar al menos dos ejemplos. Ambos aluden a ese no-final o final repetitivo al infinito que sugiere la novela de Elizondo. “El libro llega al final ciego de un pasadizo” (HS 255), pero ese pasadizo puede comunicar con otro espacio igualmente superficial que nos ponga de nuevo en la marcha de los personajes, y en la marcha del autor de *El Hipogeo Secreto* que, en su empresa de narrar, contiene nuestra propia empresa de lectores. El

primer ejemplo es precisamente el del lector intradiegético de la novela, la Perra, Mía, el personaje femenino. Hacia el final de la novela cuando se dice “La Perra entonces se lee a sí misma” (HS 316), se puede deducir que ya recorrió al menos una vez todo el espacio constituido como un anillo de Möbius. Se lee a sí misma porque como la Alicia de Lewis Carroll ha logrado pasar al otro lado del espejo. Se lee a sí misma porque el pasado se le ha convertido en futuro y luego en presente. Su lectura es la palabra puesta a circular en esa cinta de Möbius, su lectura es nuestra lectura. El segundo ejemplo es el correspondiente a la hipótesis de que el autor de la novela es un asesino y se vincula con la figura del inciso D del capítulo anterior. Para entender este ejemplo conviene considerar dos momentos de la novela: el primero se ubica en la página 239 y que consiste en la conjetura respecto a la autoría del libro. Se menciona que acaso un asesino escribe su crimen en unas cuartillas manchadas de vino. El segundo momento aparece en la página 317, en el final de la novela, y alude al primer momento. En dicha parte de la novela, un asesino ritual mata al narrador o quizá el narrador es el asesino ritual que mata a “Salvador Elizondo” (juego de metalepsis). Estos dos momentos dan cuenta de la estructura infinita que plantea el juego de la novela. Sólo en un anillo de Möbius un asesino está siempre cometiendo su crimen y escribiéndolo, sólo en una estructura no lineal ni circular un suceso puede alcanzarse a sí mismo. El efecto logrado es: el asesino alcanza su crimen porque el escritor mediante la escritura se convierte en personaje escrito y el lector mediante la lectura se convierte en personaje leído. *El Hipogeo Secreto*, en una complejidad mayor a la de *Rayuela*, es una novela que nunca termina en el nivel de la diégesis, y en tanto obra finita, nos obliga a terminarla, en todo caso, en cualquiera de los puntos; la hormiga se podrá detener en cualquier punto de la cinta que recorre. El espacio permite que los personajes transiten (en sueños, recuerdos, textos) de tal forma que nunca se puede constatar para ellos un destino, un final.