«EL HIPOGEO SECRETO»: LA ESCRITURA COMO PALINDROMO Y COPULA

POR

AUREA M. SOTOMAYOR

Stanford University

Ya en su prerrenacentista *Vita nuova* Dante inicia ese tipo de obra que la nueva crítica, en su prolífico vocabulario técnico, ha convertido en un lugar común: el metalenguaje. Escritores sumamente conscientes de su labor creadora tales como Cervantes, Unamuno, Proust, Mallarmé y Gide entre los europeos y Macedonio Fernández, Borges, Cortázar, Arguedas, Roa Bastos, Sarduy, Cabrera Infante y S. Elizondo entre los hispanoamericanos, lo han convertido en un *tour de force* del hacer creativo. En la novela se reflexiona sobre la obra literaria misma y su autor se sitúa como tal dentro de su propia ficción. En los casos más notables, la novela se visualiza como objeto y el proceso de su producción pasa a constituir el argumento de ésta, la cual a partir de entonces se define como búsqueda de sí misma en un peregrinaje hacia su propio centro generador. Se trata de textos que subvierten los cánones convencionales de la narrativa, haciendo hincapié en un personaje novedosamente lúcido, que si en una primera etapa de la actitud metalingüística se identifica con el narrador (*A la recherche du temps perdu*, *Les faux monnayeurs*, *Rayuela*, *El zorro de arriba, el zorro de abajo*), en su manifestación más reciente se confunde con el lector, como lo muestra Salvador Elizondo en *El hipogeo secreto*. En esta novela la transición entre narrador y lector se opera mediante la palabra, que cesa en su función exclusiva de instrumento de comunicación y se convierte en héroe¹, contrinicante feliz de una lectura rebelde y al acecho. De ahí que su mayor virtud sea la polivalencia, la ambigüedad, su carácter proteico y suge-

¹ «Sigue escribiendo: decanta y destila las palabras hasta que ellas se conviertan en el héroe de *El hipogeo secreto*...» [*El hipogeo secreto* (México: Joaquín Mortiz, 1968), p. 47]. En adelante citaré por esta edición, con el agregado de la página respectiva al final del texto citado.

rente, y a instancias de lo confuso del discurso que constituye. No obstante, el significado escurridizo de la obra elizondiana se precisa cuando nos concentramos en su recurrente *leit-motiv* estético: su propia obra. Comentando la primera novela de Elizondo, *Farabeuf*, Severo Sarduy señala:

De modo que toda la experiencia no sería más que la dramatización de un ideograma, algo que podrá ser como la ruptura de la metáfora que representa todo signo, el hallazgo del fundamento real que se esconde bajo toda señal, de la realidad primera del lenguaje ideogramático².

Si *Farabeuf* es la «dramatización de un ideograma», *El hipogeo secreto* parte del *topos* medieval del libro como inscripción del mundo³ y se constituye en ejemplo, a nivel narrativo, de la utopía mallarmiana: «Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre»⁴. *El hipogeo secreto* es, además, el análisis minucioso del instante (13 de octubre, a las 6:23 p.m.)⁵ en que la relación amorosa de los protagonistas trasciende el marco de lo afectivo y se instala en el campo del cuestionamiento filosófico puro mediante un brusco cambio de niveles⁶. La respectiva

² *Escrito sobre un cuerpo* (Buenos Aires: Sudamericana, 1969), p. 28.

³ «The hermetic Neo-Platonic speculation of Bernard Silvestris teaches that in the Deity's spirit conceived as a feminine power (*Noys*), the entire course of history is written: 'Illic exarata supremi digito dispunctoris textus temporis, fatalis series, dispositio seculorum'» E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, p. 320 (Princeton: Princeton University Press, 1973). Acaso el hecho de que la perra sea un diseño y que los personajes sean meras figuras, estudiosos de la disciplina de la geometría y soñadores de ciudades ideales, tenga su explicación galileica del mundo visto como inscripción geométrica: «The founder of exact natural science gives the book metaphor a significant new turn. Galileo speaks of the great book of the universe, which lies forever before our eyes but which we cannot read if we have not learned the script in which it is written. 'It is written in a mathematical language; and the characters are triangles, circles, and other geometrical figures'» (Curtius, *ibid.*, p. 324).

⁴ En su ensayo «Le livre, instrument spirituel». *Oeuvres complètes* (Paris: Gallimard, 1945), p. 378.

⁵ Las alusiones directas al 13 de octubre se encuentran en las páginas 32, 35, 68, 87 y 156.

⁶ Considero que la clave de la novela está en el siguiente pasaje: «Esta pequeña novela —me dice— (son apenas dos o tres líneas) es la descripción de una noche mágica en la que los amantes se disponen a jugar el juego de la noche de amor. Juegan y se enamoran. En el momento del orgasmo se produce en su mente un esclarecimiento acerca de la naturaleza lúdica del mundo, y para no tener que afrontar una opción que pusiera en entredicho su verdadera condición sentimental, asumen una actitud de indiferencia y de cinismo hacia sus actos, y entonces

pasión de sus protagonistas, pasión que se expresa en ella como deseo al mito de la inmortalidad y en él a una sabiduría⁷ que intenta describir el acto amoroso a nivel erótico y gnoseológico, aspira a sintetizarse en la identificación de los términos amor-muerte. Al efecto deciden evocar (la frase reiterativa que resume el proceso creativo es «recuerda y olvida»)⁸ la protohistoria del mito en la Perra-Mía, e invocar el desciframiento de éste, lo cual se logra mediante el descenso al hipogeo, centro, grieta y sexo femenino donde se logra la cópula, la cristalización y la simbiosis⁹ definitiva: la confusión¹⁰ amorosa entre el cuerpo analizado ritualmente y la labor indagadora del escritor. En aquel diminuto *aleph* orgánico ocurre el clímax, la atemporalidad, el conocimiento y revelación del secreto, que estriba en encontrar el centro de la caja china, el Imaginado, o la deidad que los piensa. Es allí donde, careciendo de coordenadas espacio-temporales concretas, visualizamos las peripecias del escribano (mediante la visión del paisaje)¹¹ y de la novela misma concebida como palíndromo¹² a través de la alusión a la anfisbena, metáfora zoológica alusiva a nuestro recorrido por *El hipogeo secreto*.

Indicados estos dos niveles de lectura, la del *Hipogeo* como aventura verbal y como palíndromo, resta señalar la de la novela como metáfora lúdica. El narrador apoya su arte poética en la proposición de que todo el libro es una mentira, porque éste se dedica a reflejar la mentira que es el universo mismo¹³, y de ahí las alusiones que frecuentemente se hacen al teatro, a los personajes como peones de un juego de ajedrez

se ponen a jugar el juego de la muerte. Todas estas cosas ocurren en una sola noche» (*El hipogeo...*, p. 91).

⁷ «Tú aspiras a la sabiduría —dice—; luego señala a Mía; ella, a la inmortalidad» (*Ibid.*, p. 77).

⁸ Véanse las páginas 9-10, 105, 110-111 (*Ibid.*).

⁹ En lo que respecta a la cristalización, consúltense las páginas 104, 107 y 148; y en referencia a la simbiosis, las páginas 63, 95, 149, 150 y 155 (*Ibid.*).

¹⁰ «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» (*Ibid.*, p. 45).

¹¹ Véase la página 142 de la obra.

¹² Palíndromo (del gr. *palíndromos*, que desanda lo andado; de *pálin*, de nuevo, y *drómos*, carrera), palabra o frase que se lee igual de izquierda a derecha que de derecha a izquierda (*Diccionario Enciclopedia Salvat*, 1976, p. 3514, tomo IX).

¹³ «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» (*Op. cit.*, p. 117).

e inventores de falacias, y a los lectores mismos como «imágenes autotesticulares»¹⁴. La novela, entonces, se niega a sí misma como posible expositora de la realidad cotidiana, urdiendo así una crítica interna contra la novela realista y, a su vez, exponiendo la visión del mundo idealista de su autor. Sobre estos tres ejes descansa la novela, y todos interrelacionados nos refieren a tres conceptos claves: visión de mundo, proceso creador y situación del lector en la novela.

I. EL MUNDO COMO LIBRO: LA REALIDAD NEGADA

Quizá fuera más fácil escribir un libro sencillo, un libro al margen de la creación literaria pura; un libro que simplemente describiera la vida de los hombres y la vida de las mujeres, como todos los libros que a lo largo de los siglos han sido escritos al margen de toda embriaguez o de toda ensoñación; es decir, cuyo argumento se inscriba cuidadosamente dentro de los límites de esa falacia suprema que es la realidad (p. 51).

Todo el *Hipogeo* es la reiteración del arte poética de Elizondo, y así lo corrobora la cita anterior, pues alude directamente a la postura estética de Elizondo, quien define su obra a la inversa al contraponer la novela realista decimonónica a su propia narrativa, la novela pura, la cual niega la realidad fenomenológica, cancela el papel convencional asignado a los personajes y descarta la necesidad de contar una historia o argumento. La novela se desvincula de la realidad reconocible y la palabra se convierte en un instrumento de incomunicación. Al efecto, la narración se caracteriza por la complicación, la ambigüedad, la subversión y la ensoñación. El proceso creativo se plantea como una paradójica búsqueda de una certeza que conduce a la inmovilidad: lograr el conocimiento absoluto y plasmar el momento del hecho en la escritura. De ahí que el narrador se proponga contradecir voluntariamente las tácticas narrativas de sus predecesores y nos exponga, mediante el hermetismo de sus cuatro partes¹⁵, todo un sistema que es imposible asir coherentemente mediante una sola lectura. Y, sin embargo, esta postura anti-convencional respecto a lo literario no impide el uso obligado de los mismos *leit-motifs* que caracterizan a la literatura de búsqueda: la dificultad expresiva, la mujer fatal como fuente de conocimiento, el determinismo, el peregrinaje y la epifanía. Aunque sus personajes son meras

¹⁴ *Ibid.*, p. 129.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 9-44, 45-70, 71-86, 87-159.

entelequias verbales carentes de asideros concretos con el mundo circundante, la acción básica continúa siendo bastante convencional y reconocible dentro de la tradicional novela de búsqueda.

El hipogeo se inicia con un apóstrofe de parte del narrador, apóstrofe que en un principio tiene tono implorativo y que paulatinamente se convierte en una serie de imperativos dirigidos a una segunda persona singular, que es simultáneamente la Perra, la escritura y nosotros. La voz narrativa oscila entre la primera persona singular y la tercera persona plural, que es el Urkreis, círculo de los buscadores al cual pertenece el narrador principal. El Urkreis lo integran X (o el buscador), E (soñador de bibliotecas o ciudades), H (intelecto e intuitor) y el pseudo T (que se ocupa del desciframiento de paleografías). Dentro de la narración se establece una dicotomía entre el yo y el Otro que ya lo sabe todo, Pantokrator o Imaginado. El puente entre la ignorancia, que en la novela se identifica con el terror y está representado por el Urkreis, y el Imaginado lo establece la Perra o Mía, encarnación del secreto último y a su vez desconocedora de éste. Todos los personajes se incluyen en el narrador proteico que es el Urkreis, y su acción básica fluctúa en una lucha entre una postura científica y otra intuitiva hacia el objeto a descifrarse. Entre estos dos polos, pues, se concretiza la actitud del narrador-protagonista, que pasa a ejemplificarse en el uso reiterado del verbo ver y mirar *versus* el verbo intuir. Su movimiento corresponde a un peregrinaje en busca de indicios que conduzcan a explicar el caos de su mundo y al hallazgo de su identidad. Más tarde, su afán cognoscitivo se explicita como búsqueda mística en la cual el afán científico y ordenador de su peregrinaje original se transforma en intuición y visión de un paisaje, epifanía donde se clarifica el secreto de su mundo: la subjetividad:

Es un vasto panorama nocturno. Un cielo sofocante, rojizo casi negro, encubre, como un inmenso pliegue en un lienzo de terciopelo, una ciudad radiante, luminosa como un esparcimiento de joyas, hacia una mar que en el horizonte se estrecha convirtiéndose en un río que nace, siempre, en el centro exacto de la mirada (p. 142).

La aventura o peregrinaje se explica mediante esta imagen visual, que nos remite automáticamente al acto de mirar y a lo que esto supone: toda mirada es subjetiva, proyectándose en lo mirado una compleja red de asociaciones que se validan a nivel estrictamente personal. La ciudad mirada es la plasmación visual de lo que su empresa cognoscitiva supone, a saber: la creación de una ciudad. Las alusiones a los tonos oscuros, a la atmósfera asfixiante contrapuesta a la claridad cegadora de la

ciudad misma nos refieren nuevamente a los tropiezos y tanteos de los buscadores por encontrar el origen del secreto y, finalmente, a la solución que es la ciudad misma, porque es la cristalización de su deseo. El río que nace de la mirada vincula el paisaje descubierto con la pintura surrealista, indicio clave de uno de los subtemas principales de la novela: lo onírico. Es a través del sueño, a un nivel exclusivamente intuitivo, como se produce la revelación total. Paradójicamente, la lucidez ansiada está condicionada por este descenso al hipogeo, donde todo se muestra a la inversa, a través del espejo que es la escritura y, por tanto, lo definitivo. A partir de la imagen, creación y sueño se aproximan: «Toda escritura es la concreción de un insomnio, y la creación literaria una aspiración irrefrenable de sueño» (p. 52). Si en sus inicios se invoca el despertar de la Perra como posible solución del enigma y fin del nomadismo de sus personajes, una vez que se logra la visión y, por ende, la inmovilidad, el tiempo en que se inserta su peregrinaje cesa, porque conocer es sinónimo de muerte. La autoconservación y el conocimiento se excluyen mutuamente «porque todo acto secreto expresa una aspiración de muerte, y la máxima generosidad de la realidad es cuando nos revela el significado de un misterio»¹⁶. De ahí que si, de una parte, el paisaje visto se emparenta con el surrealismo, de la otra, la búsqueda que hace factible ese paisaje se relaciona con uno de los puntales teóricos del simbolismo mallarmeano: el azar. La voz narrativa se cuestiona constantemente el orden que hace posible su vida en el mundo y concluye que la casualidad es la clave¹⁷, casualidad que modifica sus pasos, casualidad por la que se rige su obra híbrida, inconsecuente y repetitiva. Al efecto, la voz narrativa señala que la confección de una obra es producto de la pugna del escritor consigo mismo y que la novela es el resultado de un arte combinatoria que incorpora estilos tan disímiles como el prerrafaelista, místico y sugerente, y el estilo folletinesco y tremendista.

¹⁶ *Ibid.*, p. 38. Es interesante notar que el cuento de Borges «La secta del fénix» alude precisamente a esta acción secreta que es el acto sexual como «comercio directo con la divinidad», lo cual nos remite a la manida frase también borgiana de que los espejos y la cópula son abominables (*Ficciones*). Asimismo, la frase de Elizondo de «morir solo es lo más que uno se puede mirar en el espejo» (*El hipogeo...*, p. 73), parece tener su origen inmediato en la estrofa de Octavio Paz: «Quizá morir con otro no es morirse. / Quizá morimos solo porque nadie / quiere morirse con nosotros; nadie quiere mirarnos a los ojos».

¹⁷ «¿Pero se te ha ocurrido alguna vez que ese orden y el dios que lo instaura pueden no ser más que una cosa dentro de un orden más amplio, y que ese orden más vasto sea el de tu propia ausencia; que ese universo ulterior sea totalmente azaroso?» (*El hipogeo...*, p. 97).

No sólo la obra de arte es víctima del azar o del juego, sino también nosotros, quienes pasamos a ser sus peones de juego y, por ello, figuras del azar por obra y gracia de nuestra interpretación de la obra: ordenamos su mundo, validamos su jaque mate. Siendo la única verdad de la novela esta pugna entre el escritor y su texto, y siendo el azar quien la modela, arribamos a la contradicción que entre fondo y forma se produce en *El hipogeo secreto*: la búsqueda sólo lo es a nivel superficial, porque su dinamismo está condicionado por la fatalidad implícita a la concepción de un universo cíclico, repetitivo y, en definitiva, estático. Tratar de resolver esta contradicción es el objeto de la segunda parte de este ensayo.

II. CÓPULA Y PALÍNDROMO: EL LECTOR COMO «LUDUS LATRUNCULUM»

Toda negación supone un marco obligado de referencia, es decir, implica exponer objetivamente o mostrar ridiculizando aquello mismo que se niega. Si *El hipogeo* acude a los *leit-motifs* de la tradicional novela de búsqueda para señalar que toda indagación de lo real es infructuosa, asimismo ocurre a nivel de la historia amorosa existente entre el Narrador y Mía. La relación amorosa de unos enamorados adquiere una significación adicional a partir de su conversión en símbolos del binomio escritor-escritura. Pero el símbolo se enriquece desde el momento en que una tercera persona entra en juego: el lector, tercer ángulo del triángulo amoroso. Lo que habría sido folletín o parodia se transforma en un nuevo argumento rico en implicaciones. El monólogo coral del Urkreis se convierte en diálogo con la inclusión del lector. Fuera y a su vez dentro del diálogo queda Mía o la Perra, pues ella es simultáneamente continente e ignoradora del secreto: se desconoce a sí misma. De ahí la importancia de la mirada aberrante de este narrador, similar a la que el Marcel de *A la recherche...* dirige a Albertine. Esta mirada indagadora y penetrante pasa a concretizarse en la acción del narrador, que es escribir, y mediante ésta se accede al secreto de la vida: «El sentimiento de las palabras se abrirá como un sexo a la penetración esclarecedora de la muerte» (p. 112). Sobre la metáfora erótico-orgánica se erigen todas las relaciones en la novela. El desplazamiento de los personajes coincide con el recorrido del cuerpo de Mía, el cual se convierte en el objeto de ritual y entrega en una ceremonia durante la cual todo se postula como un presente eterno (similar al eterno retorno que supone el movimiento cíclico), que es a nivel argumental (y también verbal, por la reiteración

del «recuerda y olvida») lo que a nivel pictórico es la contemplación del paisaje y lo que a nivel espacial se expresa como estatismo. Todos marchan hacia la recuperación del recuerdo que se encierra en la noche de amor-muerte que es Mía. Si la novela como tal se ocupa de la ambigüedad que se produce en un momento de desasosiego y búsqueda, la conclusión se erige como fijeza y univocidad; si sus personajes padecen el fragmentarismo y la ambivalencia que supone la ignorancia, el clímax amoroso produce la simbiosis, la conversión de ella en mito (aunque mito profanado).

Ya desde un principio la posesión («tómame...rómpeme») marcha paralela a la letanía «recuerda-olvida» y «construye-destruye» que atraviesa toda la obra. La posesión, pues, está implícita en la acción creadora, que consiste en plasmar a nivel verbal un momento pasado e irrecuperable. La apertura de su cuerpo es equiparable al descubrimiento de la grieta, resquicio o posibilidad sobre la que se construye la ciudad, que es la lucidez, el momento de fertilización en que la semilla caída en el surco prolifera. La aventura amorosa se transforma en aventura verbal:

Conforme vamos siendo ella y yo, conforme vamos tomando posesión de la noche mediante este amor que sólo nos imagina empecinados en la realización de una posesión cruenta, los cuerpos, en el fondo de la tumba, trazan emblemas agrios, caligrafías tegumentarias que contienen tan sólo, como si fuera, las señales que guiarán nuestros pasos a lo largo de un camino doloroso. Somos en ese momento los oficiantes de un sacrificio tortuoso. El Imaginado nos convoca a un rito terminal mientras yo la recorro como se recorre un camino en el mapa; con la punta de un lápiz sangrante de escrituras (p. 110).

No obstante, si bien es obvia la metáfora erótica, no lo es tanto el palíndromo que es la novela. La imagen central de este palíndromo es el espejo y su metáfora, la anfisbena. Etimológicamente, palíndromo significa recorrer de nuevo, y la retórica usa el término refiriéndose a palabras que sin perder su sentido pueden leerse de izquierda a derecha y a la inversa. Como anoté anteriormente, *El hipogeo secreto* intenta recuperar un instante pasado y olvidado, recuperación que se logra a través de la Perra o Mía, zona neutral donde se anula todo contacto temporal y espacial con el mundo. A partir de esa zona neutral, al retroceder nos encontramos con el pasado y, por ende, con la ignorancia, lo cual es una de las formas del no ser. Y si nos proyectamos al futuro nos hallamos en el terreno de la lucidez y el conocimiento, lo cual es a su vez una forma de no ser, porque, como dije antes, conocer es sinónimo de muerte en la novela.

Tanto la retrospección como la proyección son actitudes dinámicas, pero ocurren a un nivel puramente mental e imaginario. Son creaciones y exigencias de la mente. Asimismo, la novela se plantea como un eterno presente en el cual se invoca el futuro y se evoca el pasado en términos espacio-temporales, y de ahí la continua alusión al adverbio de tiempo «ahora» y de espacio «aquí». Estos deícticos son los dos polos circunstanciales de la novela, éstos inician y concluyen el peregrinaje. El «evoca; evoca ese sueño que habrá de realizarse; aquí, ahora», que inicia la novela, se complementa con los dos últimos párrafos, donde se repite esta imprecación de tiempo y espacio, aunque dentro de un contexto diferente. Mientras que al principio de la novela la frase alude a la cercanía física entre los del Urkreis y Mía, aquí se ocupa de la llegada al Imaginado, del descubrimiento de ésta en el acto de escribir. La novela toda puede considerarse como un enorme paréntesis colocado entre estas dos alusiones espacio-temporales, paréntesis que impide el reconocimiento de estos dos adverbios que, pese a su reiteración, asumen un sentido diferente dada la disposición de ellos en el texto.

¿Dónde estriba el palíndromo, si de leer la misma palabra con un sentido unívoco se trata? El palíndromo existe en términos del *significado* de la búsqueda, la cual se reduce a la frase «da lo mismo». Es tan irrelevante haber arribado al Imaginado como a la Perra. En ambos casos se trata de una llegada frustrada, pues no hay llegada, sino vuelta atrás, reincidencia en el mismo estado de cosas, en el mismo enigma visto desde otro ángulo, desde el otro lado del espejo. Simplemente se ha cambiado de sitio. El *peregrinatio* todo se explica en la identificación entre Mía (aspecto sensible) y el Imaginado (aspecto intelectual). Igualmente, las circunstancias que propiciaron la llegada a Mía son las mismas que motivaron la llegada al Imaginado: un afán desmitificador. Partida y llegada son términos intercambiables, pues partimos del mito-Mía y llegamos al mito-Imaginado, razón por la cual ocurre una cancelación de ambas llegadas en la novela desde el momento en que coincidiendo con la voz narrativa afirmamos que la novela ocurre en un eterno presente¹⁸. *El hipogeo secreto* crea un equívoco alrededor de los sinónimos Mía : Imaginado :: escritor : lector, aquí-ahora inicial y aquí-ahora final. La novela crea artificialmente esta polaridad para tener una razón de ser. De ahí que, sin ambages, pueda afirmarse que todo el texto es un desperdicio, todo su paréntesis entre estos dos polos simulados una toma de pelo de la cual el lector debe percatarse porque sólo así llega al centro de la caja china que somos nosotros mismos, auténticos conte-

¹⁸ Véase la página 20 de la novela.

nedores del secreto que ya no se encuentra proyectado en un paisaje surrealista, sino que ahora se encarna en nuestra mirada, nuestra lectura, segundo nivel de la subjetividad:

En efecto, la elección de la disciplina admite, después de pasar las etapas anteriores, la proyección al iniciado de una imagen autotesticular; es decir, una imagen mediante la cual el que la mira, en cierta manera, da un testimonio de sí (p. 129).

Esta es la coartada fraguada por la voz narrativa, la cual, mediante este prolongado paréntesis que es el texto, separa los términos de la identificación, dispersa su significado y, en consecuencia, destruye la fórmula de identidad existente entre el principio y el fin. Pero, a su vez, la coartada nos ofrece la clave: el orden está subvertido: «Lo que pasa es que estás del otro lado del espejo y allí las páginas del libro se suceden en sentido inverso, ¿entiendes? Es preciso que leas hacia el otro lado» (p. 156).

Nada se habría modificado si el personaje del Imaginado y no la Perra hubiera iniciado la novela. El peregrinaje y la búsqueda habrían quedado intactos porque habríamos ido de un extremo al otro, lo cual no es el propósito de la búsqueda, ya que ésta no se justifica como mero recorrido, sino como entrada. Y ésta es una entrada al hipogeo que no es ni el Imaginado ni Mía, sino nosotros mismos mirando y leyendo estos polos equívocos de la acción. De ahí el significado del espejo que refleja la escritura, pero no la descifra. Resbalamos sobre la superficie de azogue, pero no la rompemos sino cuando nos cuestionamos el espejo. Por eso la importancia de la reiteración «recuerda-olvida», que corrobora el carácter equívoco de todas estas relaciones. Continuamente la voz narrativa se niega y autocancela aludiendo al carácter lúdico de su empresa y a la falacia que es la escritura. Asimismo, la reiteración de los adverbios referentes a espacio y tiempo corresponden a la frase usada por el *meneur* para atraer gente al espectáculo de la Flor de Fuego. En el primer caso se trata de ocultar y posponer el logro de una identificación, mientras que en el segundo caso se ocupa de repetir una frase que alude a la danza de Mía, frase ritual donde se concentra la esperanza de los buscadores: ver bailar a la Flor de Fuego. Personajes que fueron dados por muertos reaparecen en la última parte, porque en *El hipogeo* todo se reproduce a la inversa, se recorre el mismo trayecto desde atrás, y de ahí que ante la incertidumbre de algunos personajes a causa de la reaparición del pseudo T muerto, el Sabelotodo replique que da lo mismo. La resurrección sucede a la muerte en un universo cíclico donde fin, principio y continuación se confunden, en la misma forma que la confusión

es el signo por antonomasia del arte combinatoria del escribano. La narración como tal es inconducente, discontinua, falaz:

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 (p. 134).

En el espejo no se refleja más que la imagen del Otro que somos los lectores y que no tomamos parte en la conversación que es la novela¹⁹. Si se afirma que llegaremos al punto de origen alegando que entonces seremos otros, también se afirma que una vez logrado esto seremos lo que el Imaginado escribe. ¿Y cuál es la diferencia entre lo que el Imaginado escribe y lo que sueña la Perra? Ninguna. Somos en ellos materia ficticia, pero nuestra verdadera rebeldía como lectores consiste en concebirllos como uno solo, como dos caras de una misma moneda arrojada azarosamente al aire. Se invierte el mismo hecho, «no se percatan de que ellos ahora están en un orden y el que lo está narrando en otro»²⁰. La llegada al reducto²¹, a la zona neutral, supone una vuelta en redondo, una mirada de la conciencia hacia sí misma. En consecuencia, a fin de superar las dos formas de no ser (hacia atrás o hacia adelante, hacia la ignorancia o hacia la muerte) se exige la interpretación del espejo, y no la consideración de su reflejo, lo cual no pasa de ser una mera representación:

... pero no se da cuenta de que el hipogeo secreto es la representación de un universo absolutamente gerundial; una trama que en todo momento está siendo iniciada y en ninguno tiene un desenlace... todavía (p. 95).

«Todavía», que supone el fatalismo implícito desde el comienzo de la novela y explicitado en su conclusión; «todavía», que es una mera reiteración de lo que nunca se produce más que a nivel de la interpretación personal de cada uno, de la posibilidad que es cada lectura. En ello estriba la importancia de la metáfora zoológica de la anfisbena:

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

¹⁹ *Ibid.*, p. 135.

²⁰ *Ibid.*, p. 136.

²¹ *Ibid.*, p. 138.

fuera la anfisbena que durante un instante reposa simultáneamente en dos direcciones contrarias. Se trata de un tránsito misterioso hacia un fondo más bajo de las palabras. Hacia el fondo en el que todavía no están disociadas de la sustancia que las hace significativas como representaciones escritas de una realidad que les es totalmente ajena (p. 157) ²².

La labor creativa (leerse) y destructiva (devorar) se sitúa en el objeto mismo de estudio que son a su vez la Perra y el proceso creador. De ahí la importancia del adverbio «simultáneamente», que califica el movimiento de la anfisbena, aparentemente contradictorio por su desplazamiento hacia los polos y, sin embargo, aunado por su propio cuerpo, que es lo que posibilita este movimiento. La anfisbena reconcilia, por medio de su propio cuerpo, lo que calificué de contradicción entre fondo y forma al final de la segunda parte de este ensayo. La fatalidad implícita en el movimiento cíclico se anula dialécticamente a través de la presencia del lector, transición verdadera entre las palabras y el ser humano que las hace significativas. Nosotros somos el doble de la anfisbena en la esfera humana. El estatismo que supone toda contemplación se supera mediante nuestro involucramiento activo en el binomio amoroso Perra (Mía)-narrador.

III. CONCLUSIONES. LOS EJES DEL HOMBRE FÁUSTICO: INSATISFACCIÓN Y MOVIMIENTO «VERSUS» LA EQUÍVOCA FIJEZA

Igual a ti, si fiel a tu diseño,
colmas el cauce de tu ausencia fría;
igual, si emanas de otra tú, la mía,
que nace a sus insomnios en mi sueño.

JOSÉ GOROSTIZA

Pese a los obvios paralelismos existentes entre la obra borgiana y la de Salvador Elizondo, este último parece haber quebrantado involuntariamente una de las sentencias claves de «El jardín de los senderos que se bifurcan»: «Omitir siempre una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes es quizá el modo más enfático de indicarla» ²³.

²² Anfisbena (del lat. *amphisbaena* y éste del gr. *amphis báina*; de *amphís*, por ambos lados, y *baínein*, ir), reptil saurio, de forma semejante a la culebra, con las escamas yuxtapuestas, de modo que puede andar igualmente hacia adelante y hacia atrás (U. T. E. H. A., tomo I, p. 694).

²³ Borges, *Ficciones*, p. 114.

La máxima infracción elizondiana consiste en haber dejado de sugerir mediante la omisión. El sugiere de otra forma, subrayando reiteradamente palabras claves, que como tales se convierten más en una ambigüedad llevada a varios grados de potencia que en una exposición de hechos. El mayor atributo de esta táctica estriba en que la sugerencia se nutre de su propia contradicción: dice en exceso precisamente porque el decir es equívoco, carece de solidez, se tambalea. El enigma no se crea en base a la elusión, sino mediante el exceso de énfasis, lo cual conduce a la trivialización del hecho más importante; trivialización que dispersa la clave a través de la obra, convirtiéndose así en cosa indiferenciada e irreconocible. Esta dispersión ocurre a nivel del significado y del significante. El texto se prolifica temáticamente y, a su vez, sus propios contenidos o significaciones intentan anular las tácticas y medios narrativos que la hacen posible. Ejemplo de lo último es la voz narrativa, la cual pasa a situarse en el mismo plano que cualquier otro personaje. Está tan viciada de su propia perspectiva como prejuiciada su visión de las cosas. Todo se parcializa; la incoherencia, la ambigüedad y el aire de juego modifica todas las relaciones humanas. Pero no por eso el testimonio que es toda obra artística es menos válido o serio. Cuenta con la seriedad implícita característica de todo juego, que como lo llama Johan Huizinga, es una función repleta de sentido, significadora, creadora de orden²⁴. Al efecto es interesante recordar la afirmación de Roland Barthes en *S/Z*:

La surcharge métaphorique (...) constitue un jeu du discours. Le jeu, qui est une activité réglée et toujours soumise au retour, consiste alors, non à accumuler des mots par pur plaisir verbal mais à multiplier une même forme de langage, comme si l'on voulait épuiser l'invention pourtant infinie des synonymes, tout à la fois répéter et varier le signifiant, de façon à affirmer l'être pluriel du texte, son retour²⁵.

El juego, pues, se define —tanto en Huizinga como en Barthes— como una actividad plena de sentido, ambivalente e incluso contradictoria, ya que en su reducto más profundo las relaciones (que se fundan sobre el azar) están determinadas por las reglas dictadas por el juego, a saber: un orden, cierto orden, aunque sólo reconocible a quien lo juega. Igualmente el lector o el jugador respecto a la situación lúdica, quien pasa a definirse como un ser activo y esencialmente libre²⁶.

²⁴ *Homo Ludens* (Madrid: Alianza, 1972), pp. 12 y 23.

²⁵ *S/Z* (Paris: Seuil, 1970), p. 65.

²⁶ *El hipogeo secreto*, p. 158.

Otro movimiento que va a la par con la temática de la novela de Elizondo es el caos, la ambigüedad. Nuestra lectura es tan indeterminada (y a veces tan poco corroborable) como los actos de los dudosos personajes. Todo el universo novelístico se reduce al «mentido acaso» de los versos de Gorostiza. Y, sin embargo, acaso la clave esté en eso: en el disimulo. Porque, en última instancia, el orden que impera en el juego se manifiesta como rigurosidad en la novela, rigurosidad formal que exige un tipo específico de lector: un lector avisado.

Describiendo el «Apocalipsis» de Adrián Leverkühn, Thomas Mann le hace replicar a Seremis Zeitblom que en aquella obra musical «el cálculo se eleva hasta convertirse en misterio»²⁷. No es una mera coincidencia que el Thomas Mann del *Dr. Faustus* califique de diabólica y deshumanizada la personalidad y estética de su protagonista. El músico Leverkühn ha logrado la aberrante visión del esteta, el abismo insondable de la incomunicación, en la cual desemboca la escritura rigurosa²⁸. En *El hipogeo secreto* esta rigurosidad se traduce como formalismo y se manifiesta como ansia de perfección (lograr la visión fija e inmutable de la Perra), lo cual a nivel estético puede degenerar en una literatura de evasión, el refugio en un mundo de hermosas formas verbales y geométricas. Se niega el drama humano, rico en posibilidades, y se sustituye por la impasibilidad del libro, último reducto donde el dolor se convierte en simulacro y las pasiones se neutralizan en un rígido esquema:

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

Paradójicamente, esta rigidez, que en términos del significado delata una actitud esteticista, contradice los logros de la obra a nivel formal. Puede decirse que en *El hipogeo* el lector podría cobrar derechos de autor. La fruición de esta obra comporta su co-creación. Es una perfecta obra en movimiento, concebida ésta en los términos usados por Umber-

²⁷ *Dr. Faustus* (Barcelona: Plaza y Janés, 1965), tomo I, p. 701.

²⁸ «Antiguo o nuevo, voy a decirte lo que yo entiendo por escritura rigurosa. Entiendo la integración absoluta de todas las dimensiones musicales, su indiferencia recíproca gracias a una organización perfecta» (*Ibid.*, p. 635).

to Eco en su *Obra abierta*²⁹. Es precisamente aquí donde se unen esos dos extremos aparentemente opuestos de la frase manniana de que «el cálculo se eleva hasta convertirse en misterio». Pese a las frecuentes llamadas de alerta de parte de Elizondo, tanto en sus alusiones a la obra como falacia como en sus autorrecreminaciones, es imposible negar la rigurosidad extrema de esta obra tan deliberadamente pensada y escrita, y en la cual la paradoja principal estriba en que la clave trivializada (y por eso perdida) hace creer que la escritura carece de rigurosidad. Elizondo sólo simula el caos, no opta por él. El concepto de la obra en movimiento se aplica en base a lo que exige la lectura de ésta para ser interpretada. Nos incita a descifrarla y a continuar escribiéndola, lo cual no implica que la novela sea incompleta, sino sugerente, no en la acepción mallarmeana del término, sino en la más moderna: la sugerencia activa, la fruición del lector transformado en escritor; nuevo tipo de comunicación entre artista y público, trampolín para las igualmente válidas actitudes de solidaridad y pugna entre ambos bandos.

Al efecto, no tan sólo el *Dr. Faustus* manniano es relevante porque repercute en nuestro recuerdo aquel «detente» al que aspira el Fausto de Goethe y el Urkreis, sino que también ese instante privilegiado de la visión total se proyecta en nosotros, como lectores, quienes como imágenes del azar y de la movilidad negamos la felicidad de ese momento único y hacemos una parada en cada opción de lectura, en un movimiento perpetuo en busca del texto múltiple. Incapaces de lograr la felicidad que aporta un «detente» tan caduco, nos convertimos en un móvil juego de luces girando en torno al orden secreto y alucinante de *El hipogeo secreto*.

²⁹ «La poética de la obra en movimiento (como en parte la poética de la obra abierta) establece un nuevo tipo de relaciones entre artista y público, una nueva mecánica de la percepción estética, una diferente posición del producto artístico en la sociedad; abre una página de sociología y de pedagogía, además de una página de historia de arte. Plantea nuevos problemas prácticos creando situaciones comunicativas, establece una nueva relación entre contemplación y uso de la obra de arte» (*Obra abierta*, Barcelona: Seix Barral, 1965, p. 54).