

MIGUEL TONHATIU ORTEGA*

La metalepsis y autoficción en dos versiones: “El grafógrafo” y “Futuro imperfecto” de Salvador Elizondo

Metalepsis and autofiction in two versions:
“El grafógrafo” and “Imperfect Future” by Salvador Elizondo

Resumen

El siguiente artículo trata del análisis de la *metalepsis* y *autoficción* en dos cuentos de Salvador Elizondo. En él, se elabora un análisis de las relaciones *autoficticias* y *metatextuales* que se ven referenciadas en los cuentos de “El grafógrafo” y “Futuro imperfecto”; así como se tiene el propósito de observar, en el caso del segundo cuento, la construcción *metacrónica* del tiempo narrativo.

Palabras clave: Metalepsis, autoficciones, metatextuales, “El grafógrafo”, “Futuro imperfecto”, tiempo narrativo metacrónico

Abstract

The following article sustains with the analysis and autofiction *metalepsis* from two Salvador Elizondo's stories. An analysis of the *autoficticias* and *metatextuals* relations that are referenced in the tales of “El grafógrafo” and “Future Imperfecto” is also produced; and it intends to observe, in the case of a second story, the construction of narrative time *metachronous*.

Keywords: *metalepsis*, *autofiction*, *extratextual*, “El grafógrafo”, “Futuro imperfecto”, *narrative time metachronous*

Fuentes Humanísticas > Año 28 > Número 54 > I Semestre > enero-junio 2017 > pp. 85-103
Fecha de recepción 28/06/15 > Fecha de aceptación 19/11/15
miguel.tonhatiu@gmail.com

* Centro de Estudios Superiores Juárez, Nezahualcóyotl.

A. Metalepsis y autoficción en "El grafógrafo"

Salvador Elizondo (1932- 2006)¹ escribe el libro *El grafógrafo* (1972) a partir de la experimentación, en un ejercicio arduo de la autorreferencia; si bien, propone dentro del texto un juego entre el lector y el escritor, en el caso del cuento "El grafógrafo", por ejemplo, evoca doblemente esta acción; busca la aparición del lector dentro del enmarañado artificio de la misma escritura.

Como parte de la revisión podemos aproximarnos a la lectura que Dermot Curley prevé con su tesis *En la isla desierta. Una lectura de la obra de Salvador Elizondo*, donde encontramos, en el capítulo V, "Geometrías imposibles", el juego lingüístico que se manifiesta desde la invención del título impuesto al cuento por parte de Elizondo:

El sufijo "-grafo-" viene del griego -*graphos*- y significa "escrito", "escritura", "escritor". Las diferentes raíces de esas palabras que terminan en ese sufijo tienden a denotar la forma en que una cosa está "escrita". Por ejemplo: en la fotografía la "escritura" se lleva a cabo gracias a la luz (*phos, photos*, en griego). Otras pa-

labras que terminan en -*grafos*- significan instrumentos que se usan para registrar, es decir, heliógrafo, sismógrafo, bolígrafo.²

Para Curley, el juego de Elizondo tiende a relacionar la grafía con la posibilidad de guardar el instante en breves fragmentos narrativos.

Se abarcan, dentro de su lectura, también, los conceptos de la percepción creativa temporal (como la perspectiva visual) que funge como un mediador ante la posibilidad de hallar un lector ideal que se encierra en el mismo personaje. La fórmula (emparentada con la manera creativa que emplea el autor) y la técnica del escritor (el hábito y la experiencia narrativa expuesta), son los elementos más destacados que posee este cuento. La articulación de su escritura desde la conciencia creativa resulta el primer enigma que nos demuestra la acción del texto, veamos:

El grafógrafo

a Octavio Paz

Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme que escribo. Me recuerdo escribiendoy también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome recordar que escribía y que escribía que escribo que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que imaginaría escribiendo que había

¹ Salvador Elizondo tiene una obra vasta que comienza con *Poemas* (1960), *Luchino Visconti* (1963), *Farabeuf* (1965), más tarde, *Narda o el verano* (1966), *Autobiografía* (1966), *El hipogeo secreto* (1968), *Cuaderno de la escritura* (1969), *El retrato de Zoe y otras mentiras* (1969), *El grafógrafo* (1972), *Contextos* (1973), *Museo poético* (comp.) (1974), *Antología personal* (1974), *Miscast* (1981), *Cámara Lucida* (1983), *La luz que regresa* (1985), *El sinore* (1988), *Teoría del infierno* (1992), *Estanquillo* (1993), *Obras completas* (1994), *Neocosmos* (1999), *Narrativa completa* (1999), *Autobiografía precoz* (2000), *Museo poético* (2002) y culmina con *Pasado anterior* (2007).

² Dermot Curley, *En la Isla desierta. Una lectura de la obra de Salvador Elizondo*, p. 172.

escrito que me imaginaba escribiendo me veo escribir que escribo.³

Aunque sabemos que existe un propósito creativo a partir de su relación con otros textos: aquello que se cree auténtico suele ser un acto ingenuo de apreciación, realmente depende de su relación con la obra designar una categoría como escribir sobre escribir, por ejemplo. Quizá este cuento, en realidad, tiene un fin dentro de la estructura del libro y es un prólogo que anuncia lo que vendrá más adelante como parte la secuencia narrativa del autor.

Aquí hay que establecer, como punto de inicio, la idea de *metalepsis* y su articulación en la narrativa como procedimiento de análisis. Según Genette: "La relación entre *diégesis* y *metadiégesis*, casi siempre funciona, en el ámbito de la ficción, como relación entre un (pretendido) nivel real y otro nivel (asumido como) ficcional..."⁴ Estos niveles que simulan la realidad aparecen en las primeras frases del cuento: "Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme que escribo." El juego del *yo* está expuesto como una autoafirmación que nos dirá Genette: el *yo* autobiográfico pertenece al género de *autoficción*⁵ ya que su propósito es la auto promoción de la anécdota del mismo *yo* (*autorreferencialidad*). Con esto comienza un juego de construcción que nos llevará a la meta-ficción: partir de la *autorreferencialidad* como se afirma en la llamada *metalepsis*.

³ Salvador Elizondo, *El grafógrafo*, p. 9. En próximas ocasiones cuando aparezca una frase de este párrafo (cuento) no se mencionará la referencia porque ya se indicó en esta nota.

⁴ Gerard Genette, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, p. 30.

⁵ *Ibid.*, p. 122.

La autorreferencialidad es el concepto que se acerca a este mentado *yo autobiográfico* de Genette. En el caso del cuento resulta inmediata la relación "Escribo que escribo".

Por otro lado, tenemos dos recursos intrínsecos en este cuento: 1) La autoconsciencia y 2) la metaliteratura como estrategias.

Autorreferencialidad

El principio de *autorreferencialidad*, que explica Paul Patrick Quinn (que trabaja el género de *metaficción* en América Latina) nos sirve como marco para ilustrar la forma en que impera el modelo estratégicamente hablando (*autorreferencialidad*) como procedimiento:

La autoconsciencia textual, autoral, de parte de los personajes y del lector, y la manipulación del punto de vista, tiempo, espacio y tipografía se expresa en la *autorreferencialidad*: el texto se refiere a sí mismo, a otros textos y/o al género novelístico mismo...⁶

Por su parte, Genette, con otra terminología específica (*metalepsis*), facilita el tránsito de un concepto a otro, apelando a la constelación de ejemplos que provienen de su *metalepsis* exponiendo el caso de Rousseau en su libro *Las confesiones*:

Ambas instancias "yo narrador" y "yo personaje" justifican con su identidad biográfica ese uso que hacen habitualmente de un mismo pronombre: pongamos

⁶ Paul Patrick Quinn, *La metaficción en América Latina*, p. 14.

el caso de ese Jean Jacques que, nacido en Ginebra durante 1712, poco a poco se tornará –sin cambiar de identidad civil ni de código genético el Rousseau que blande la pluma entre 1764 y 1770. Pero Jean-Jacques Rousseau no fue el último en percibir, y en dramatizar en Rousseau juez de Jean-Jacques...⁷

Como un vistazo general a la historia de la *autorreferencialidad*, *Las confesiones* de Rousseau son el ejemplo vivo de esta alteridad naciente entre el relato ficcional y el relato "realista". En el caso de Elizondo aparece como un juego de dualidades expuesto desde el inicio como ficción: "Escribo. Escribo que escribo." El yo narrador que aparece juega con la estrechez entre su referencialidad y la posibilidad de la *diégesis*. Este *yo narrador* va hacia adentro, todo el espacio creativo está en la imaginación narrativa, veamos: "Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme que escribo." Esta acción es sólo una proyección hacia ese interior imaginativo del *yo narrador-autor*.

En el caso de Elizondo podemos apreciar la primera acción de narrar como condición facultada desde la realidad. Bien lo escribe en su *Cuaderno de la escritura* para explicarlo:

La finalidad de la escritura parece enturbiar su predominante condición de instrumento, de instrumento al servicio de la realización de un proyecto; de una investigación acerca de la naturaleza de esa resistencia que la palabra opone a la in-fatigable corrosión del uso.⁸

Ya que el texto "El grafógrafo" va perdiendo su identidad puntual entre narrador, personaje y autor para ejemplificar una acción reconstructiva a partir de esa escritura. Esta acción va de la mano de la conciencia creadora. En el caso de su factura, no hay una huella de autocrítica de la labor de escribir, sino la evidencia del acto creativo mismo. Los aspectos que podemos resaltar son: reconstrucción y suma como acciones concretas en el cuento, las cuales, finalmente, se convierten en nociones claras que la *metaficción* (*metalepsis*) impone, por lo tanto, el narrador emplea, involuntariamente, el cuento "El grafógrafo" para establecer una línea de origen literario norteamericano (si se puede establecer una genealogía⁹); esta especie la podemos leer en aquello que Zavala escribe acerca del tema:

La metaficción en la tradición europea y norteamericana es una expresión de la creencia de la no interpretabilidad de la realidad. O al menos esto es así en los casos más radicales y escépticos de la escritura europea, especialmente en la tradición de entreguerras (Becket, Joyce, Faulkner, etc.). [...] Al contar con *el Quijote* de Cervantes como el antecedente moderno en la tradición literaria en la lengua española la metaficción contemporánea en Hispanoamérica surgió como una tradición relativamente autónoma hacia los principios de la década de 1940...¹⁰

⁹ Hay que recordar que Salvador Elizondo extrae de la literatura hispanoamericana en sus lecturas sobre Borges, algunos aspectos metaficcionales, pero con certeza se reconoce que su principal influencia está en la literatura anglosajona.

¹⁰Lauro Zavala, *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, p. 38.

⁷ Genette, *op. cit.*, p.123.

⁸ Salvador Elizondo, *Cuaderno de la escritura*, p. 10.

Salvador Elizondo no desconoce el tema, ya que él radicó en Boston durante su niñez y era adicto a la literatura anglosajona. Por otro lado, nos damos cuenta cuando abarcamos algunas líneas del cuento en su infatigable regreso al tema de la escritura, que logramos observar lo que comenta Zavala con respecto a la no inteligibilidad de la realidad en “El grafógrafo”:

Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome recordar que escribía y que escribía que escribo que escribía.

El nivel *ficcional* y el nivel *real*, como los explica Genette, van separándose conforme avanzan en torno a la escritura, dentro del nivel de registro de la memoria del “yo narrador-autor”. La memoria dentro de la estructura, aparece como un pretexto para recrear la construcción del instante: la acción de escribir.

En *Cuaderno de la escritura*, Salvador Elizondo explica, “Por ello, todos los libros han sido escritos para ser leídos únicamente por sus autores”¹¹, como si no importase la interacción con el lector; o finalmente, el lector ideal, sólo podría ser el escritor mismo.

Construcción abisal en El grafógrafo

Al retornar al texto, vemos que todo el tiempo narrativo, en presente, gira en torno de una sola acción del *yo narrador*. Y el recuerdo que funciona como el catalizador de esta acción. El *yo recuerdo* pone en abismo o mirada en espejo la acción del

acto creador. Helena Beristáin¹² escribe sobre el término *construcción en abismo* lo siguiente:

Desarrollo de una acción dentro de los límites de otra acción, es decir metadiégesis (ofrecida por un narrador personaje) dentro del marco de una diégesis o narración primaria. Esto ocurre cuando un personaje de la historia toma a su cargo la narración de otra historia, ocurrida en otro espacio en otro tiempo y, quizá, con otros protagonistas, convirtiéndose así en un personaje-narrador.¹³

En el caso de “El grafógrafo” el único que aparece es el *yo narrador* y éste es, a su vez, el único que reconstruye la creación en la memoria del anterior *yo narrador* que lo enunció al inicio. Los actos de escritura se repiten: “...recordar que escribía y escribo viéndome recordar que escribía y que escribía que escribo que escribía.” Esta *construcción en abismo* es el resultado de la reiteración de la *metalepsis* en el ángulo particular de una sola mirada que se refleja ante un espejo. La mirada de la soledad que se multiplica. El acto creador repetido por la memoria del *yo narrador* que a su vez es el personaje-escritor. Aquí sólo la historia va modificando la percepción de la temporalidad, el personaje sigue siendo el mismo. Esto resulta interesante, ya que los juegos de *metalepsis*, planteados por Genette, sólo acuñan ejercicios de narración dentro de la ficción con el sentido de alusión hacia otras historias, no hacia sí mismas. También, el hecho de implementar el ámbito de la *autoficción* como

¹²Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 15.

¹³*Idem*.

¹¹Salvador Elizondo, *op. cit.*, p. 10.

recurso, no permite con facilidad el juego *metadieético* y nos resulta imposible discernir entre el *nivel real, diégesis* (que Genette explicaba), y el otro nivel, llamado *nivel ficcional o metaficcional*. Elizondo se atreve a transgredir este paradigma, proponiendo un juego *metadieético* en un texto breve, el cual podemos clasificar como parte del género *minificción*, ya que posee menos de doscientas palabras en su cuerpo.¹⁴ La condensación quizá sea su secreto y la revelación del arte verdadero de Elizondo.

Hacia el final del cuento, encontramos que los tiempos verbales se modifican y tienen una radical diferencia entre ellos: "También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que imaginaría escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo me veo escribir que escribo." Como podemos ver, los verbos que surgen en tiempo presente siempre van acompañados de formas compuestas que llamamos perífrasis verbales, éstas incluyen, en todos los casos de la frase final del cuento, un verboide ("escribiendo" o "escrito"). Esto hace más larga la acción y la prolonga; aquello que resultaría inmediato en el acto de escribir: "Escribo que escribo", ahora nos parece más complejo y distante: "También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito..."; se puede vincular a otra oración compuesta a través del nexos preposicional *que*, refiriendo en sí, a una prolongación del primer acto de imaginación y escritura: "...imaginaría escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo me veo escri-

bir que escribo." El verbo ha pasado del tiempo presente a un tiempo pospretérito de la acción de escribir: ("imaginaría") y se transforma en copretérito ("imaginaba") hasta culminar en presente ("escribo"). Podemos vislumbrar un problema en el análisis de la *metalepsis*, ya que estos trozos de oración, guían al lector por cambios inusitados y exigen de él una mirada atenta para no perderse en la elipse narrativa. La metalepsis aparece gracias a la imaginación en este cuento; ahora, ya no es la memoria la que actúa sino la fantasía como un catalizador principal. El desplazamiento sintáctico (por así referirnos a la complejidad de articulación) es doble: antes escribió el *yo narrador* una acción de *recordar*; en este fragmento, se sustituye por el acto de recreación de la fantasía: *imagino*.

La sustitución, también, da un vuelco espontáneo, ya que la *autoficción* se sostiene en un solo personaje, pero este personaje multiplica sus maneras de actuar (para sustituir el vacío de personajes adicionales que debieran existir, según Helena Beristáin) en la construcción en abismo. La misma Beristáin, en un texto referente a la *Alusión*¹⁵, escribe:

De este modo, avances e interrupciones acaban por cuajar en el texto, endentadas (como en un engranaje) y configurando una imagen de la realidad real que cuaja en el cuento como realidad ficticia del oficio real de narrador.

Esto sucede en el cuento "El grafógrafo", ya que existe una "realidad ficticia" que impera en el texto y que queda irresoluta

¹⁴Lauro Zavala especifica este término de *minificción* en función de las doscientas palabras para construir una obra de género ficción: <http://www.uam.mx/difusion/revista/feb2003/zavala.html> [consulta 12 de abril del 2014].

¹⁵Helena Beristáin, *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, p. 61.

en la construcción del *yo narrador*. Parece que el paso de la memoria (recordar) hacia la fantasía (imaginar) en el cuento, sólo es la experiencia de la metalepsis, que se busca alojar en ese entrecruzamiento entre el *yo narrador* y el *yo personaje* (que se miran escribir mutuamente sin dejar de ser los mismos) en todos los casos.

Lo más interesante radica en la reunión de los dos niveles propuestos por Genette: el nivel ficcional y el nivel real. Esta reunión o fusión de planos es lo que está manifiesto como un logro *metadieético* o *metaficcional* de este texto tan breve. La contribución de Elizondo a la literatura fue la maduración de un texto confeccionado como una *minificción* y, en su sentido de condensación, realiza el salto hacia la creación en abismo propuesta por Beristáin. Los críticos coinciden en un texto tan breve como una muestra de ejercicio escritural.

Sólo existe un texto antecedente que logra llegar a un fin semejante y es un texto experimental de Julio Cortázar llamado *Teoría del cangrejo* que fue citado por la misma Helena Beristáin como ejemplo de alusión y creación en abismo. Pero al regresar al tema que nos atañe, Elizondo, en la *cuéntística* mexicana, logra un efecto semejante con la *autoficción*, simplemente con el ejercicio del *yo narrador* disfrazado de escritor que escribe que escribe en distintos tiempos y que logra quedar abierto hacia el final sólo con la propuesta del verbo *escribo*, el mismo verbo que aparece al inicio creando una totalidad circular en un cuento que propone una mirada en abismo y cierra con la misma frase que comienza el texto: escribo. El cuento se vuelve una unidad total, finalmente sujeto al acto de regreso: "Escribo que escribo".

Para terminar, habría que rescatar las palabras con las cuales se explican los motivos de algunos cuentos *metaficcional* que aparecen en *El grafógrafo* y resultan comunes dentro de los procedimientos creativos de Elizondo; los escribe de la siguiente forma:

Media un interminable abismo de significados entre la página y la mirada del lector; un abismo tan vasto como el que se abre entre el escritor y la cuartilla; las más de las veces la estructura, el andamiaje que sustenta al discurso, se queda en el tintero.¹⁶

B. Autoficción, intertextualidad y el tiempo (paradojas de "Futuro imperfecto")

Para cambiar al siguiente texto, comenzaré con un párrafo de Roland Barthes al respecto de la intertextualidad:

Tout texte est un *intertexte*; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables; les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langage de lui. L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement réperable, de

¹⁶Salvador Elizondo, *op. cit.*, p. 10.

citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets.³⁷

[Todo texto es un *intertexto*; otros textos están presentes en él, en varios niveles, en formas más o menos reconocibles; los textos de la cosecha anterior y los de la cultura que nos rodea; cualquier texto es un tejido nuevo de citas pasadas. Pasar a través del texto, los textos redistribuidos en trozos de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, fragmentos de la lengua que perviven en él. La intertextualidad, la condición de todo texto que posee, obviamente, no se reduce a un problema de fuentes o influencias; *el intertexto* es un campo general de fórmulas anónimas cuyo origen es raramente visto, ya que se cita los datos inconscientes o automáticos sin comillas.]

En el extracto anterior podemos encontrar segmentos precisos de significación para este capítulo. El principio: "Todo texto es un *intertexto*; de otros textos que están presentes en él." En el caso de Elizondo, como otros autores latinoamericanos, no sólo se reconoce este acto en la construcción de su narrativa breve, sino que se descubre como una provocación ante el ejercicio de intertextualidad voluntaria. La forma de sus cuentos es algo que busca una provocación en el lector. Un registro podría ser la insinuación del primer texto (el cuento "El grafógrafo") como un prólogo a todo el libro *El grafógrafo*: procura dejarnos indicios para esa interpretación posterior terminando el cuento con el verbo indicativo en presente de primera persona "escribo". De allí, sólo

faltarían los dos puntos para indicarnos que todos los cuentos posteriores del libro dependen de esta acción concreta.

Por ejemplo, el caso del cuento "Futuro imperfecto", que contiene un doble juego de significación. Primero, este cuento se publica en la revista *Diálogos*³⁸ dirigida por Ramón Xirau, la cual se extinguió hacia 1985. Como propuesta dentro del texto, como muestra de un segundo juego con el lector, está la dedicatoria, que aparece al inicio, a la maestra María del Carmen Millán catedrática reconocida por su especialización en la Literatura Mexicana del siglo xx. La importancia que tuvo la maestra María del Carmen fue elemental ya que fue la primera mujer en pertenecer a la Academia Mexicana de la Lengua, como marco de referencia dentro del aspecto real.

Esta inclusión en el cuento parece inadvertida, pero la alusión, punto de encuentro entre su texto y otros textos, tendrá incidencia en el desarrollo de la trama, ya que aparecen continuamente estas citas a acciones literarias concretas, como sucedió en "El grafógrafo". Poco a poco se verán dentro del análisis.

La temática del cuento está dirigida a la construcción literaria, en el primer punto. En esto tiene relación con la revista *Diálogos*:

Cuando aparezca el asterisco:... (*) hará exactamente 3 semanas 4 días 17 horas

³⁸En el mismo cuento se hace la llamada a pie de página y se indica: "Este texto se publicó por primera vez en la revista *Diálogos*, núm. 36. nov-dic. 1970", Salvador Elizondo, *op. cit.* p. 81. La revista existió entre los años 1964 y 1985 y fue dirigida, en efecto, por Ramón Xirau. Cfr. Nota: Arturo García Hernández, "Circula edición digital de la revista *Diálogos* fundada por Ramón Xirau", sección Cultural de *La jornada*, 26 de mayo de 2009.

³⁷Roland Barthes, *Theorie du texte*, <http://www.universalsis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/> [consulta 10 de abril de 2014]. La traducción es mía.

15 minutos 12 segundos desde que Ramón Xirau me pidió estas notas sobre el futuro para el número 36 de su revista que estaría dedicado a este asunto apasionante (p. 82).

La aparición de las relaciones internas de la obra con otras obras de Elizondo tiene una presencia directa en este libro y se aproxima a la formulación del texto mismo, como lo señalaba en el primer párrafo con respecto a la intertextualidad.¹⁹

Intertextualidad

Este tejido nuevo de citas puede ser implícito y pertenece al vínculo entre el texto ("Futuro imperfecto") con la revista *Diálogos*, que en su tiempo cumplió una función crítica del ámbito literario y filosófico. Según el artículo de *La jornada* publicaban en ella: Octavio Paz, Eugene Ionesco y Elena Poniatoska²⁰.

En este cuento, las relaciones ficcionales se complican dentro de su urdimbre. Para aclararlas, tenemos que recapitular los términos en que Julia Kristeva escribe sobre el término intertextualidad:

Así como el dialogismo bajtiniano designa la escritura a la vez como subjetividad y como comunicatividad o, para expresarlo mejor, como intertextualidad; frente a este dialogismo, la noción de "personasujeto de la escritura" comienza a borrarse para ceder su lugar a otra, la de ambivalencia de la escritura.²¹

Según Kristeva, partimos del principio de subjetividad y comunicatividad reunidas en un mismo espacio narrativo. El cuento de Elizondo contiene esta relación cuando nos habla en una ficción de un texto real revista *Diálogos*, incluido dentro una relación ficticia (*metalepsis*): "el viaje en el tiempo". Para Kristeva, la ambivalencia de la escritura es: "la inserción de la historia (de la sociedad) en el texto, y del texto en la historia; para el escritor son una sola y única cosa."²² La inserción que provoca el narrador Elizondo, que después sabremos es homónimo del escritor, es con un propósito estético explícito (se va construyendo el marco de la *metalepsis* para operar: Elizondo, personaje que es narrador, resulta el mismo caso que en "El grafógrafo"). Colocar el texto ("Futuro imperfecto") en función de un ámbito de existencia directa de la revista *Diálogos* tiene el objetivo de reafirmar la verosimilitud del texto, como es común en la *autoficción* y la *metaficción*; en espera, claro, de los hechos asombrosos que puedan encontrarse dentro de su trama inicial. El narrador antepone la línea ficcional del "tiempo narrado" al mismo nivel que la línea histórica del "tiempo real". Recuperamos el texto de Beristáin, citado en el apartado anterior, *Alusión*²³, escribe:

De este modo, avances e interrupciones acaban por cuajar en el texto, endentadas (como en un engranaje) y configurando una imagen de la realidad real que cuaja en el cuento como realidad ficticia del oficio real de narrador.

¹⁹Roland Barthes, art. cit., par. 1.

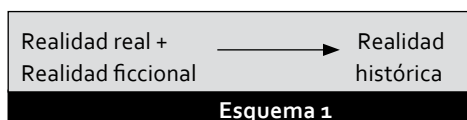
²⁰Arturo García Hernández, art. cit.

²¹Julia Kristeva, *Semiótica 1*, p. 185.

²²*Ibid.*

²³Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 61.

Se repite el efecto de *metaficción* (o *metalepsis*) dentro del texto, a partir de la figura de la alusión como recurso afin entre el cuento "El grafógrafo" y "Futuro imperfecto". Vemos que los dos tiempos: "realidad real" o "realidad ficcional" conviven en un mismo desarrollo temporal narrativo.



También podemos ver que esto se lleva a cabo a través de un procedimiento de exageración, ya que el tiempo y su dominio en el texto son construcciones, ya en el tiempo ficcional proveniente de la realidad ficcional, que se construyen, a su vez, a manera de saltos volitivos temporales por parte del narrador en el momento de proceder a la elaboración del texto. Y finalmente, esta hipérbole la encontramos de forma descriptiva en la aparición que se hace de la máquina del tiempo en el texto:

Basta correr la palanquita situada frente al asiento de la bicicleta, hasta que el indicador quede colocado en *P* si se quiere visitar el pasado o en *F* si se quiere visitar cualquiera de las consecuencias de nuestra estupidez presente en el porvenir. Con sólo hacer girar la perilla reguladora hasta que la aguja señale la fecha de nuestro destino para que zarpeamos y el viaje se inicie. El gobernador automático de la máquina se encarga del resto. (p. 81)

El juego del tiempo sirve para una interpretación del asunto complejo de la escritura-lectura. Es el caso de Lauro Zavala que

lo explica, ya que escribe sobre la problemática de los cuentos *metaficcionales*:

En muchos de ellos se trata el problema de la creación literaria de manera metafórica, y se pueden observar distintas formas de ironía. En ellos son ironizadas no sólo las convenciones de la escritura y la lectura, sino también la existencia misma de las personajes, los límites del texto, la distinción entre la realidad y la ficción, la posible pertinencia moral de narrar historias, las posibles estructuras que puede adoptar una narración y la autonomía última de la realidad ficcional.²⁴

El tiempo y la metatextualidad

En este cuento, vemos ironizadas e hiperbolizadas las concepciones del tiempo, en la supuesta imposibilidad de la escritura, hecho insólito en la disposición temporal; existe, también, una reiteración del tiempo como un método para proceder a la compresión del texto. Un texto convertido en tiempo²⁵ como proposición de la llamada "realidad ficcional". Pero este tipo de intertextualidad tiene una clasificación específica según Genette en su libro *Palimpsestos*, ya que pertenece al tercer género que llama *metatextualidad* y se identifica porque es la relación llamada también comentario, que une a un texto y a otro porque uno habla del otro

²⁴Lauro Zavala, *Cuento sobre cuento. Teorías del cuento IV*, p. 17.

²⁵En esta circunstancia podemos abordar la problemática de las palabras como una manifestación temporal. Cada avance en la lectura corresponde a un tiempo de lectura, según el lector, aproximándose también a la concepción de tiempo + palabra = vida ficcional de un personaje. La historia contada sería semejante a la historia vivida. Es parte del juego *metaficcional*.

sin citarlo, e incluso, en el límite, sin nombrarlo. La *metatextualidad* es por excelencia la facultad crítica del texto.²⁶ Es importante aludir que para Helena Beristáin, este tipo de relación también tiene que ver con la crítica a secas. Lo vemos en su frase: “La crítica es un metatexto y es un género.”²⁷ Esto último nos abre el panorama del juego de la *metatextualidad* que propone Salvador Elizondo como inicio del cuento en “Futuro imperfecto”. No sólo es la ficción sobre una acción crítica del tiempo, la escritura de unos apuntes, que permitan al lector reconocer en la pluma del narrador (Salvador Elizondo, personaje) la acción de la construcción del tiempo. El preludio está asentado.

Porsu parte, Julia Kristeva, en su texto sobre semiótica, nos explica la operación que se lleva a cabo dentro del plano de la intertextualidad:

Así, el estatuto de la palabra como unidad mínima del texto resulta ser *el mediador* que vincula el modelo estructural al modelo estructural del entorno cultural (histórico), así como el regulador de la mutación de la diacronía en sincronía (en estructura literaria).²⁸

Esta mutación narrativa (convertir la diacronía en sincronía) sería la categoría de *metaliteratura* propuesta por Kristeva, específicamente. La postura ante el texto es invariable en el autor. No sé puede distinguir con facilidad, dónde esa realidad ficcional diacrónica se reúne con la realidad histórica (aquí mi esquema 1 corres-

ponde con la visión de Kristeva), si no es a partir de esta *mutación* de la estructura literaria misma. Lo vemos cuando en el mismo desarrollo de la trama del cuento, la *mutación* llamada *estructura literaria* emerge como un recurso intertextual. Para hacer la comparación debemos mirar hacia aquellos ensayos donde el autor, Salvador Elizondo, configura, a manera de autocrítica, su percepción sobre la escritura: “Hay [...] textos sin vacíos; que sólo son susceptibles de ser leídos por el lector sin que éste pueda agregarles nada; textos en los que la escritura misma agota las posibilidades de la lectura.”²⁹ El fragmento que hace un preámbulo a la concepción de escritor-lector y que naturalmente surge en el texto de “Futuro imperfecto”:

[...] como en esta ocasión, en el centro absoluto del presente indicativo que el escritor ocupa entre el pretérito remoto de los orígenes, por el encargo del editor, de la escritura que el lector tiene en estos (¿estos?) momentos ante los ojos, y el futuro conjetural dentro del que el escritor, en estos (¿estos?) momentos, ahora que esto escribe, concibe al lector que ahora (¿entonces?) está (¿estará?) leyendo estas líneas. (pp. 82-83)

Como ya desciframos en el análisis de “El grafógrafo”, la *autoficción* es una de las condiciones semejantes entre los relatos de Salvador Elizondo. “Futuro imperfecto” no es la excepción, ya que pertenece al mismo género de *autoficción* (donde el personaje aborda su misma biografía como recurso), pero corresponde a otros aspectos en su relación *metatextual*, por ejemplo,

²⁶Gérard Genette, *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*, p. 13.

²⁷Helena Beristáin, *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, op. cit., p. 34.

²⁸Julia Kristeva, op. cit., p. 190.

²⁹Salvador Elizondo, *Cuaderno de la escritura*, op. cit., p. 13.

en la aparición del narrador que atiende a la necesidad de *autoficción* como ya se dijo, pero también, a las alusiones externas a la condición narrativa del texto. Aquellas apreciaciones temporales que aparecen en el texto, *catáforas* ("estos momentos ante los ojos [...] o aquello que "[...] en estos momentos, ahora que esto escribe...") son parte de la conciencia de la escritura manifiesta a partir del instante. La llamada metalepsis que Genette propone. No sólo es la inclusión de estos fragmentos lo que aporta una idea del tiempo, sino que existen aspectos de la conciencia de la escritura en la simple expresión de duda: "¿estos?", "¿estos?", "¿entonces?" y "¿o estará?" Como se deja entrever, en las dos primeras palabras aparece una breve duda de duración, en las otras dos, que tienen correlación con la temporalidad, rechazan la naturaleza del texto a partir de la escritura y la suplantán por el relativo tiempo de lectura. Esta *hiper-conciencia* de la misma temporalidad lectora, del gran proceso de comunicación, es sumamente sorprendente como recurso literario, ya que en el contexto del escritor se encuentra la ponderación del lector. El escritor que vive en el lector. Y no sólo lo incluye como testigo, como habitualmente se hace en el proceso de escritura.

De vuelta a Julia Kristeva, podemos explicarnos algunos aspectos:

La palabra situada en el espacio funciona en tres dimensiones (sujeto-destinatario-contexto) como un conjunto de elementos sémicos en *diálogo* o como un conjunto de elementos *ambivalentes*.³⁰

Justamente, los elementos ambivalentes que pueden ser la *autoficción*, como recurso *metaléptico* indispensable, y la clasificación de esta *metatextualidad*, aparecida en un mismo tiempo-espacio narrativo. Es un caso complejo, ya que Elizondo pone a prueba al lector continuamente a partir de las interacciones con el yo narrativo y lo que aparentemente es externo al texto.

Genette nos explica un primer caso del *yo narrativo*, cercano al narrador del cuento, en el diseño de la *autoficción*:

Por el contrario, el *yo* de enunciación autobiográfica –sea real (Rousseau), ficcional (Meursault), semificcional (Giono) o indeterminado (el Lazarillo, Mariana Alcofrado, la Suzanne de La Religiosa, por cuanto se ignora o se soslaya su estatuto)– siempre es identificado, idéntico numéricamente, con el "yo" de su enunciado: la revelación posterior del carácter ficcional de los tres últimos puede introducir sin inconvenientes una nueva instancia (por su parte, autoral) ignorada hasta ese momento –por lo demás, la del Lazarillo queda, como muchas otras, en el anonimato–, pero no modifica en aspecto alguno la relación de identidad numérica entre las del yo-narrador y del yo-narrado, que en todos los estadios de la cuestión permanecen numéricamente indisolubles, a la vez que funcionalmente irreductibles.³¹

Las cuestiones de separación o disociación perviven como muestras del proceso de metalepsis donde se reúnen, también, el "yo narrador" con el "yo narrado" en este esquema de Julia Kristeva (sujeto-destinatario-contexto). Esto es el princi-

³⁰ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 191.

³¹ Gerard Genette, *Metalepsis, op. cit.*, p. 127.

pal indicio de *autoficción* representativa de "Futuro imperfecto". Lo narrado puede partir de la realidad histórica del narrador (para reforzar la *diégesis*) y la generación posterior, como ya lo decía, de la *metatextualidad* la formaliza a manera de crítica de la misma literatura.

En el mismo cuento se explica la problemática del tiempo bajo los siguientes argumentos:

Nada ilustra más paradójicamente la naturaleza de otro modo unívoca del tiempo histórico que la relación que existe entre nosotros tres: entre usted, lector de estas líneas, Ramón Xirau que me las encargó entonces para que usted las leyera algún día en el futuro, y yo que ahora las estoy escribiendo en un pasado que para usted, lector, en este momento que las está leyendo, es el presente. (pp. 83-84)

Como tal, el relato aún no ha iniciado en su trama central, pero el escritor, ha puesto en alerta el lector. El juego que Julia Kristeva aludía, cuando habla de sus tres dimensiones (sujeto-destinatario-contexto), se cumple en plenitud con esta otra triada que propone el narrador: "Entre usted, lector de estas líneas, Ramón Xirau que me las encargó entonces para que usted las leyera algún día en el futuro, y yo que ahora las estoy escribiendo."³² La relación es similar con respecto al tiem-

po; el tiempo se vuelve indiscernible en la misma estructura narrativa, pero hemos de recordar lo siguiente: el cuento está escrito en presente indicativo, en la mayoría de los casos que preceden a la anécdota. La anécdota se encuentra narrada en pasado "me las encargó". Y al final, concluye en un tiempo compuesto el ante presente: "he guardado". La transición temporal coexiste entre la narración y su trama. Como aquella relación entre continente y contenido.³³

Tiempo metacrónico

No entraremos en honduras y encaminaremos el análisis sólo del tiempo. Lauro Zavala dedica un capítulo completo a la visión del tiempo en un texto señero *La precisión de la incertidumbre* que denomina "Una taxonomía transdisciplinaria del tiempo. Mapa cognitivo de las estrategias de construcción del tiempo"³⁴. Su formidable estudio divide los tiempos narrativos en seis clases: A. Tiempo circular; B. Tiempos lineales (Flechas del tiempo); C. Tiempos *arbóreos* (Simultaneidad Ramificada); D. Tiempos sincrónicos; E. Tiempos *rizomáticos* (Simultaneidad Reversible) y F. Tiempos *metacrónicos*. De estas seis clases, sólo estaremos interesados en la clasificación C. Tiempos *arbóreos*³⁵ y F. Tiempos *metacrónicos* (Tiempo

³²Esta trinidad, lector, la petición de Ramón Xirau y el escritor, podría ser superflua si no damos los valores correctos a cada elemento. Genette nos exponía que el yo narrador y el yo narrado suelen cohesionarse en la metalepsis, esto nos permite generar las siguientes equivalencias: el escritor sería el sujeto; el destinatario sería el lector; y el contexto, sería la petición de Ramón Xirau.

³³Existe un ensayo de Luz Aurora Pimentel que abarca la llamada "Narración metafórica" y alude a las relaciones metonímicas de la prosa. Cfr. Helena Beristáin, Gerardo Ramírez (comp), *Los ejes de la retórica*, México, UNAM, 2005.

³⁴Lauro Zavala, *La precisión de la incertidumbre*, op. cit., pp. 52-59.

³⁵*Ibid.* Los tiempos *arbóreos* en esta taxonomía se dividen, a su vez, en diez: 1) Alternos: tiempo paralelo existente; 2) Anacrónicos: simultaneidad de contextos históricos diferentes sin disonancia

de los textos acerca del tiempo), quizá el que más se acerca a nuestro cuento "Futuro imperfecto".

El discurso sobre el tiempo se mantiene a lo largo de la constelación narrativa del cuento. Leemos a continuación:

[...] trataba de imaginar no solamente el tono de esa meditación, sino también la forma exacta que esa escritura todavía irrealizada tendría, tanto en su extensión y hasta su ordenación tipográfica y color de los forros de ese número futuro de *Diálogos* que el lector tiene ahora en sus manos; llegué, incluso, a imaginar al lector leyendo esta línea del texto. Fui más lejos todavía: elevé este orden de ensoñación a una potencia más alta, un nivel en que la imaginación se convertía en memoria y el futuro en el pasado: cuando imaginé el destino cumplido de estas letras, su lectura consumada por ese lector futuro que después de haberlas leído las olvidaría. (p. 84)

Aquí, la apreciación de los tiempos resulta de la siguiente manera: futuro, presente y pasado. Podemos decir que encontramos una clara muestra del llamado discurso narrativo *metacrónico* donde el texto

cognitiva; 3) Biológicos: filogénesis/ ontogénesis/ evolución; 4) *Diegéticos*: duración/ frecuencia/ orden: prolepsis, *analepsis*, elipsis, anáfora, *catáfora*; 5) Fluidos: memoria, imaginación o flujo de conciencia; 6) Fractales: tiempos aleatorios, lúdicos, refractarios, imaginarios y, otros, tiempos discretos; 7) *Policrónicos*: realizar diversas actividades a la vez siguiendo una dinámica espontánea y afectiva; 8) Proyectivos: ciencia ficción, mundos aditivos o mundos sustractivos; 8) Psicológicos: percepción interna superpuesta al transcurso externo; 9) Sinuosos: Positrón como electrón que retrograda en el tiempo; 10) Textuales: simultaneidad de tiempos: gramatical, referencial, psicológico, diegético, de la enunciación, de la lectura.

afirma el principio de alusión a todos los tiempos. Acción que se repite de la inicial consideración de Kristeva: sujeto-destinatario-contexto y la inicial, escritor, lector y la propuesta de Ramón Xirau. En ella, vemos transcurrir los tres tiempos indispensables gramaticalmente: presente, pasado y futuro. Los tiempos están latentes como contenido del cuento y se manifiestan en continuo movimiento dentro de la historia de "Futuro imperfecto".

Más adelante, Elizondo escribió:

Buscaba yo al Demonio connatural de eso que se llama el futuro, cómo hacerlo presente retrotrayéndolo de ese instante que nunca habrá llegado todavía jamás en el que medra eternamente y fuera del cual no puede existir... (p. 85)

El ejercicio de la transición temporal se va desarrollando a lo largo de la trama. Aquí podemos, todavía, considerar que pertenece, este fragmento, a la clase de tiempo *metacrónico* exclusivamente. Después de aquí, la asociación temporal va cambiando dentro del desarrollo de la mencionada trama. Más adelante, cuando se encuentra con el personaje Enoch Soames, crítico de literatura; y luego, cuando éste, le responde al personaje Salvador Elizondo:

Si yo le dijera que ya vi el número 36 de *Diálogos* en el que aparece un artículo suyo sobre el futuro en el que me llama, entre otras cosas "hombrecillo de facciones pajarescas" y en el que emplea términos tan inusitados como "retrocesivos" y "preteritantes". (p. 85)

Funciona dentro del texto como un tiempo diegético vertido, ahora, por el crítico

Soames. Una metaficción metida en otra denotada como intertextualidad. Debo hacer una digresión para aclararlo.

El texto de Max Beerbohm existe y trata de un crítico literario, como reaparece en "Futuro imperfecto", que le vende su alma al Diablo por ver el futuro; en ambos casos, en el texto de Max Beerbohm y el de Salvador Elizondo, se busca la permanencia en el tiempo con el auxilio de la historia. El caso del personaje-escritor, será la aparición de su texto en la revista *Diálogos* y en el caso de "Enoch Soames"³⁶ (que es un préstamo³⁷) la permanencia en la historia de la literatura depende de su transcripción de un artículo proveniente del futuro. Si nos damos cuenta, todos los tiempos confluyen en un solo punto. Llegan como líneas de aparición simultánea en un espacio en blanco: Soames viene del pasado pero se instala en el futuro por un instante, a su paso deja la revista *Diálogos* en manos del protagonista (escritor); la revista proviene del futuro. El escritor se apropia del futuro cuando transcribe su artículo de la revista *Diálogos*. Ni siquiera lo hace de propia mano, sino como una simple transcripción para enviárselo a Ramón Xirau y éste lo publique en la revista *Diálogos* que está por salir. El tiempo se hace paradójico. Y se explica como un tiempo a la vez mítico y anacrónico, o proyecti-

vo y reflexivo, *policrónico* y *monocrónico*; lo llaman también: tiempo virtual³⁸.

Acá podemos afirmar que hay una intertextualidad distinta, la alusión como variable; apreciada por Helena Beristáin y citada con antelación.

Existe, en la consideración del cuento, un avance significativo en cuanto a la prolepsis (tiempo narrativo). También una *mutación* que logra llevar la propuesta diacrónica de Kristeva en la estructura literaria fija del cuento.³⁹ A su vez, podemos leer entre líneas la transgresión provista de símbolos de la memoria:

Me sentía avergonzado. Se había suscitado nuevamente esa situación terrible en la que la memoria trata denodadamente de hacer coincidir un nombre con un nombrado, una palabra con una cosa. (pp. 85-86)

Este tiempo aparece como anacrónico, porque pertenece a la narrativa y a su vez a la simultaneidad de contextos históricos. El tiempo deja de ser lo más importante, en algún momento del cuento, ya que la escritura sólo se vuelve un hábito en el escritor, que a su vez puede ser progresiva, lineal y, también, crear la confusión semántica de la "memoria" (cercanía con "El grafógrafo"), hacer coincidir esa "apariencia con una localidad geográfica y con una fecha". Todo este conjunto se encuentra desarticulado caóticamente en un inicio, es en ese instante narrativo, de *metatextualidad*, en que coinciden la anagnórisis literaria y la *diégesis* del texto: Enoch Soames es parte de un texto leído

³⁶Cfr. Max Beerbohm, *Enoch Soames*, <http://www.lamaquinadel tiempo.com/prosas/beerbohm.html> [consulta 18 de abril de 2014].

³⁷En este caso, nos encontramos ante la exposición de la intertextualidad, relacionada a la metalepsis. Elizondo en lugar de simplificar la trama parece regocijarse de esta creación tan compleja que en lugar de permitir accesos fáciles al lector, lo reta a elaborar una serie de pensamientos complejos. El cuento de Enoch Soames es aludido también por la Antología de Literatura fantástica elaborada por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares.

³⁸Lauro Zavala, *op. cit.*, p. 53.

³⁹Julia Kristeva, *op. cit.* p. 190.

por el escritor, una influencia no específica, en términos de Gérard Genette; es un *metatexto* como referencia a la actividad crítica del creador⁴⁰, percibida como un recurso no manifiesto.

Ya que el personaje/protagonista sólo nos facilita información del personaje que aparece, todo debe coincidir y lo reafirmamos cuando leemos, más adelante, en voz del personaje: "¡Usted es Enoch Soames!, ¡el más grande investigador literario que jamás haya existido!" (p. 88), y explica luego:

Enoch Soames, poeta maldito, había perdido su alma inmortal en las garras del Diablo a cambio de poder visitar, durante un rato del año 1893, el salón de la lectura del Museo Británico de 1997, con el fin de consultar en el catálogo la ficha dedicada a su persona. (p. 89)

Éste es el caso que Genette especifica como *metatextualidad* del rango, "que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo"⁴¹. Ya que ahora sabemos que el texto de Max Beerbohm (escritor y caricaturista) "Enoch Soames" es el texto que da origen a la anécdota de "Futuro imperfecto". La influencia externa es evidente. Lo que permanece como parte intrínseca de este cuento: lo caracterizamos con otra relación de intertextualidad en la cual se transforma: *hipertextualidad*; que según Genette es una clase de *transtextualidad*⁴² que tiene como objetivo la noción de texto en segundo grado, puede ser también, el texto derivado de otro texto (un hipertexto A que tiene re-

lación con otro llamado *hipotexto* B). Aunque las relaciones con otros textos sean múltiples, en este caso, los *hipotextos* pueden ser la revista *Diálogos* y el texto de Max Beerbohm "Enoch Soames". Lo indicado sería dar un parámetro más cercano, algo más próximo a nuestra percepción argumentativa en palabras de la misma Helena Beristáin y que desarrolla en su libro *Alusión, referencialidad, intertextualidad*:

Tanto el concepto de alusión como el de *intertextualidad* (que con frecuencia coinciden), pueden ser descritos como dilataciones semánticas en cuanto funcionan como disparadores de nuevos y distintos espacios de significación a partir de unas palabras, una frase, una entonación en un texto dado. Donde tales estructuras se ubican, se expande una burbuja que es un pozo de significados y sentidos provenientes de otros mundos, es decir de otros textos, de otros géneros orales o escritos que vienen a invadir, a traslaparse, a entretrejerse, a enriquecerse la urdimbre discursiva, y que pueden aportar nuevos universos, promesas y misterios, aunque no todo lector será capaz de desentrañarlos.⁴³

La urdimbre discursiva se reelabora a partir del texto anterior (la influencia o hipertexto), de su argumento inicial. En este caso el texto "Enoch Soames" es parte de una de las que denomina H. Beristáin como dilataciones semánticas. El tiempo, otra de sus dilataciones, ha surgido a partir de la consideración del tiempo narrativo que tiene origen en un primer texto "Enoch Soames".

⁴⁰Gerard Genette, *Palimpsestos*, op. cit., p. 13.

⁴¹*Ibid.*

⁴²*Ibid.*, p. 14.

⁴³Helena Beristáin, op. cit., p. 62.

En el argumento de ignición del texto ("Enoch Soames" de Max Beerbohm) aparece una promesa de lograr dar un paso en el tiempo, de 1897 hacia 1997. Todo esto ya transcrito por el escritor Elizondo en nuestro cuento "Futuro imperfecto", escribir sobre escribir, lo ya escrito. En una acción más clara, por la gran explicación en su texto "La palabra, el diálogo y la novela", Kristeva logra darnos la ubicación precisa de la dichosa acción dialógica del encuentro de estas dos historias internas. La cita proviene de la conceptualización de la acción de intertextualidad: "El interlocutor del escritor es pues el propio escritor en tanto que el lector de otro texto. El que escribe es el mismo que el que lee. Siendo su interlocutor un texto, él no es más que un texto que se lee reescribiéndose. La estructura dialógica no aparece así más que la luz del texto que se construye con relación a otro texto como una ambivalencia."⁴⁴

Lo vemos como una acción probada hacia el final del cuento de Elizondo, el personaje Soames le hace entrega de la revista *Diálogos*, producto de su visita al futuro en 1997, veintisiete años después de la publicación del cuento del narrador-escritor. De allí se provee del texto necesario para la publicación en la revista del personaje Ramón Xirau, la misma revista *Diálogos* que existió en el tiempo real. Aquí el tiempo se alimenta del mismo tiempo y el viaje que se lleva a cabo está inclinado a la conformación de la construcción en abismo⁴⁵ en función del tiempo. El final del

cuento nos sirve como conclusión de esta mirada *metacrónica* (tiempo de los textos que tratan acerca del tiempo): "Cuando terminé, arrojé la revista al fuego. Se consumió alegremente en pocos segundos.

En la transcripción he guardado absoluta fidelidad al 'original'" (p. 91).

La transcripción del cuento en la revista *Diálogos* proviene de la entrega de la otra revista *Diálogos* ficticia (paradoja). El juego postula una eterna entrega del pasado hacia el futuro y la lectura que ahora tiene el espectador, o sea yo, o sea usted o cualquiera, propone este gran ejemplo de *metatextualidad* o también llamado hipertexto, según Genette.

Y no hay que olvidar que el cuento termina haciendo una recuperación del tiempo narrativo *metacrónico*, donde todos los tiempos son aludidos y se reúnen en un instante *diegético*, haciendo en algunas ocasiones juegos paradójicos de ruptura temporal que hasta aquí nos permite el análisis.

Para finalizar, volvamos al inicio y leamos las últimas palabras del primer *paratexto* que se ha citado en este trabajo:

La intertextualidad, la condición de todo texto que sea, obviamente, no se reduce a un problema de fuentes o influencias; *intertexto* es un campo general de fórmulas anónimas cuyo origen es raramente visto, se citan los datos inconscientes o automáticos sin emplear comillas.⁴⁶

Salvador Elizondo en "Futuro imperfecto" nos obliga como lectores a recurrir a una serie de análisis *diegéticos* sobre el cuento "Futuro imperfecto" y todas las palabras resultan nítidas en la última frase

⁴⁴Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 221.

⁴⁵Retomamos el concepto de Helena Beristáin que habla de creación en abismo a partir de la meta-diégesis producto de la diégesis de la diégesis (contar que se escribe que se está escribiendo) del *Diccionario de retórica y poética*, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁶Roland Barthes, *op. cit.*, par. 1

intertexto ya que es un campo general de fórmulas anónimas cuyo origen es raramente descubierto o visto. En el caso del cuento, las pistas resultan suficientes para detectar el origen del cuento en ese otro que es "Enoch Soames". Lo que nos hizo afortunados en la lectura fue el hecho de detectar parte de esas fórmulas anónimas en los textos que Elizondo se entrevén y recrean para jugar con el tiempo narrativo que cita a partir de los datos inconscientes o automáticos. La inteligencia sin interpretación, sólo lectura sobre el mismo acto lúdico de la lectura.

Bibliografía

- Dermot F., Curley. *En la isla desierta. Una lectura de la obra de Salvador Elizondo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Elizondo, Salvador. *Cuaderno de la escritura*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000. (Col. Letras mexicanas, 126)
- _____. *El grafógrafo*. México, Joaquín Mortiz, 1972. (Nueva narrativa hispánica)
- _____. *El grafógrafo*. México, Fondo de Cultura Económica, 2013. (Col. Letras mexicanas, 127)
- _____. *La escritura obsesiva de Salvador Elizondo*. Daniel Sada (prol.). Barcelona, R.M. Verlag, 2008.
- _____. *Pasado anterior*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006. (Letras mexicanas, 141)
- Genette, Gerard. *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Luciano Padilla López (trad.). Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004. (Serie breves)
- _____. *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*. Celia Fernández Prieto (trad.). Madrid, Taurus, 1989.
- Kristeva, Julia. *Semiótica 1*. José Martín Arancibia (trad.). Madrid, Fundamentos, 1981.
- Leal, Luis. *Breve historia del cuento mexicano*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Orizoga Doguim, Daniel (comp.). *Cámara nocturna. Ensayos sobre Salvador Elizondo*. México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2011.
- Patrick Quinn, Paul. *La metaficción en México y Estados Unidos*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1995.
- Rousseau, Jean Jacques. *Las confesiones*. Ricardo Viñas (trad.). Madrid, Alianza, 1997.
- Zavala, Lauro. *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1998.
- _____. *Cuento sobre cuento. Teorías del cuento IV*. México, Dirección de Literatura Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

Hemerografía

- Rufinelli, Jorge y Salvador Elizondo. "Entrevista", *Hispanamérica*. Maryland, año 6, núm. 16 (Apr., 1977).

Cibergrafía

- Barthes, Roland. *Theorie du texte*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/>

- theorie-du-texte/ [consulta 10 de abril de 2014].
- García Hernández, Arturo. "Circula edición digital de la revista *Diálogos* fundada por Ramón Xirau", <http://www.jornada.unam.mx/2009/05/26/cultura/a05n1cul> [consulta 14 de abril de 2014].
- Glantz, Margo. "Farabeuf: escritura barroca y novela mexicana", <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/farabeuf-escritura-barroca-y-novela-mexicana> [consulta 2 de febrero de 2014].
- Max Beerbohm. *Enoch Soames*, <http://www.lamaquinadeltiempo.com/prosas/beerbohm.html>. [consulta 18 de abril de 2014].

