

# A orillas del texto

## Por una teoría del espacio paratextual narrativo

Alberto Caturla Viladot

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tesisenred.net](http://www.tesisenred.net)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net)) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA ROMÀNICA

UNIVERSITAT DE BARCELONA

PROGRAMA DE DOCTORAT:

ESTUDIS DE LENGÜES I LITERATURES COMPARADES A L'ÀMBIT ROMANIC

BIENNI: 2003-2005

## **A ORILLAS DEL TEXTO**

### **POR UNA TEORÍA DEL ESPACIO PARATEXTUAL NARRATIVO**

**PER OPTAR AL TÍTOL DE DOCTOR EN FILOLOGIA ROMÀNICA**

**DOCTORAND: ALBERTO CATURLA VILADOT**

**DIRECTOR DE LA TESI: ROBERT CANER-LIESE**



*A Cristina.*

*A mis padres.*



# ÍNDICE



<b>AGRADECIMIENTOS .....</b>	<b>9</b>
<b>ATRIO O A MODO DE INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>13</b>
<b>I. EL ESPACIO PARATEXTUAL .....</b>	<b>25</b>
<b>II. UNA PRAGMÁTICA DEL UMBRAL (A ORILLAS DE LO LITERARIO).....</b>	<b>35</b>
1. ESPACIO PARATEXTUAL Y <i>CONTEXTO SITUACIONAL</i> .....	38
2. EL ENUNCIADO BAJTINIANO, PRECURSOR DE LA PRAGMÁTICA .....	48
3. PERFORMATIVIDAD Y <i>ACTOS DE LENGUAJE</i> (LA FUERZA ILOCUTORIA DE LOS PARATEXTOS) .....	60
4. ACTOS DE FICCIÓN: LA NATURALEZA PRAGMÁTICA DE LA FICCIONALIDAD .....	71
5. DE PRÓLOGOS .....	83
<b>III. EL LECTOR EN LOS MÁRGENES (A ORILLAS DEL TEXTO).....</b>	<b>103</b>
1. EL DIÁLOGO ENTRE HORIZONTES .....	103
2. LA PREGUNTA DEL TÍTULO .....	113
3. EL EPÍGRAFE COMO RETO DE LECTURA. ....	120
4. EL REPERTORIO Y EL CANON LITERARIO .....	131
5. LOS ESPACIOS DE INDETERMINACIÓN.....	141
6. SUSENSIONES DE SENTIDO EN EL ESPACIO PARATEXTUAL. ....	148
6.1 <i>El Lector Salteado</i> .....	159
7. HABITANDO EL HUECO: LAS NOTAS AL PIE.....	164
7.1 <i>Un comentador sospechoso</i> .....	165
8. EL ESPACIO PARATEXTUAL Y LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN .....	172
<b>IV. EL PARERAGON (A ORILLAS DE LA OBRA) .....</b>	<b>179</b>



1. PARA .....	179
2. EL MARCO .....	186
3. LA ESCRITURA .....	196
4. EL EPÍGRAFE Y LA DISEMINACIÓN .....	201
5. EL SUPLEMENTO Y LA NOTA AL PIE .....	211
5.1 <i>En torno a dos notas al pie a “Nota sobre Walt Whitman”</i> .....	216
6. PROBLEMAS DE LA <i>AUTORÍA</i> Y LA <i>AUTORIDAD</i> EN EL PARATEXTO .....	227
6.1 <i>Los márgenes del Quijote</i> .....	227
6.2 <i>Hacia la nota al pie de página</i> .....	235
6.3 <i>La nota al pie en Borges</i> .....	242
6.4 <i>El arco trazado</i> .....	258
<b>V. EL SISTEMA LITERARIO Y EL CAMPO LITERARIO (A ORILLAS DEL LIBRO)</b> .....	<b>263</b>
1. EL SISTEMA LITERARIO .....	263
2. EL REPERTORIO Y EL MODELO .....	270
2.1 <i>Laberinto con mil entradas pero sin centro, El Museo de la Novela de la Eterna</i> .....	276
3. EL CAMPO LITERARIO .....	285
<b>VI. EL UMBRAL COMO PASAJE O A MODO DE CONCLUSIÓN</b> .....	<b>299</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA CITADA, MENCIONADA O UTILIZADA</b> .....	<b>315</b>
– SOBRE EL PARATEXTO .....	315
– DE LOS AUTORES ANALIZADOS .....	318
– SOBRE LOS AUTORES ANALIZADOS .....	320
– BIBLIOGRAFÍA GENERAL .....	323

## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México la oportunidad que me brindó para estudiar durante un año la maestría de Estudios Latinoamericanos. Alumnos y profesores (Horacio Crespo, Liliana Weinberg, Gabriel Weisz y Valquiria Wey) soportaron pacientemente mis inquisiciones paratextuales, contestando siempre con nuevos e iluminadores interrogantes. El departamento de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Barcelona en bloque debe figurar aquí por iniciarme en los caminos de la lectura. Entre sus miembros no quiero dejar de señalar individualmente a Antoni Martí –por haberme adentrado en el mundo de Macedonio Fernández– y a Nora Catelli, los cuales atendieron y guiaron con gran amabilidad los primeros pasos de la investigación. Quiero agradecer también a Dunia Gras el haberme presentado muy sugerentemente *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* durante un curso de Filología Española de la Universidad de Barcelona y su seguimiento siempre atento de mis quehaceres. De entre los compañeros de los cursos de doctorado agradezco las palabras de ánimo y el diálogo siempre fecundo con Laia Quílez, Lluís Lucea, Pau Freixa, Helena Mas, Vicenç Tuset y Julieta Yelin que me han acompañado en esta travesía. Asimismo, el *Colectivo Autobombo*, gracias a sus publicaciones y congresos, me mantuvo despierto respecto a la dimensión lúdica del lenguaje. Sus nombres (des)anagramados –espero que me perdonen– son: Sergio Lledó, Laia Quílez, Xavier Ortells, José Ángel Prieto, Pablo Martín, Virna Elorza y Pere Rovira, los cuales me lanzaron siempre intertextos interesantes que han orientado algunas de mis pesquisas.

Mención aparte merece Pablo Martín y César Solís. El primero, por ser un atento lector del trabajo, por su papel de cazador de erratas –las muchas que han quedado se deben enteramente a mi descuido– y por prestarme, aparte de numerosas y generosas indicaciones, su volumen de *Umbrales* durante más de un año. César Solís siempre tuvo guardado un puchito noctámbulo dispuesto a compartir mis devaneos y a conseguirme libros inhallables. No meros acicates intelectuales he recibido durante este camino, por ello quiero agradecer el aliento de María Teresa Meléndez, María Caturla, Mario Martín, Alicia Satorras, Valeria Macías, Luis Miguel Hemoza, Martin Bijl, Pere Rovira, Álex Domínguez, Raúl Aliana, Joan Casals, Carol Muakuku, Olga Gorchs, Edgardo Dobry y *los de la D*, que de un modo u otro han contribuido a la escritura de la tesis.

Robert Caner, mi tutor, entendió desde el principio mis inquietudes y supo acompañarme y aconsejarme magníficamente durante todo el proceso de escritura. Si algún mínimo interés despierta este trabajo de interpretación se debe sin duda a su extraordinaria labor como docente y a su capacidad de transmitir con entusiasmo las enseñanzas de la Hermenéutica Literaria.

**Libro:** Todo lo que se dice en el cuerpo de la obra manuscrita o impresa, a diferencia de lo que en ella va por separado; como las portadas, las notas, los índices, etc. (Diccionario de la Real Academia Española)

**Text:** the main body of a book or other work as distinct from appendices, illustrations, etc. (Oxford English Dictionary)

**Ouvrage:** Production littéraire. (Littré)



Empezar con una palabra que se pretende como última e imposible. Palabra que busca el *querer decir*, para atar algunos haces de sentido que se dispersarán a lo largo de la lectura. Palabra antes de la palabra: el prólogo.

## **ATRIO O A MODO DE INTRODUCCIÓN**

Situado en el inicio, un interrogante, una manera de comenzar que hace avanzar pero que también obstaculiza: ¿cómo abordar el texto? ¿desde qué borde u orilla llegamos a él, qué marco ponemos en juego –de forma consciente o no– y obra como primer recorte, qué umbrales se deben atravesar, qué horizonte se dibuja y se borra en el trazo de la búsqueda de sentido?

Toda teorización que no sea dogmática, que no surja de unos principios a priori intocables, parece que debe partir de una serie más o menos cerrada de textos literarios. Las presentes reflexiones parten de dos clases de lecturas con el objetivo de afilar algunos interrogantes. El primer grupo de lectura lo constituyen ensayos y estudios críticos pertenecientes a la Crítica y la Teoría Literaria. El segundo grupo lo forman textos narrativos en su mayoría que corren paralelos a las cuestiones teóricas, señalan el rango de sus aplicaciones y marcan nuevas perspectivas a explorar. Teoría y ficción

creemos que deben avanzar a la par, retroalimentándose una a otra e indicando sus límites y contradicciones.

Los textos en los que Genette (*Palimpsestos* y, sobre todo, *Umbrales*) construye la noción de *paratexto*, precursores del enfoque sobre los enunciados que orillan el texto principal, la narración, señalan el problema, lo sistematizan y dejan también «una mina de cuestiones sin respuesta» (1989: 12). La primera que hemos abordado es un desarrollo de la dimensión pragmática del paratexto.

Esta rama de la Lingüística, en su versión aplicada a los estudios literarios, intentará alumbrar qué clase de *uso* del lenguaje comportan los paratextos. Para ello, el espacio paratextual será pensado, en primer lugar, junto al concepto de *contexto*. La noción de contexto situacional permite caracterizar la comunicación literaria como *diferida* e *in absentia*. Ricoeur lleva a cabo en “Del habla a la escritura”, un estudio de la relación entre cada uno de los elementos del contexto jakobsoniano y el mensaje literario, en función de la dialéctica entre el *acontecimiento* y el *sentido*. Los elementos paratextuales y el espacio paratextual se inscriben en ese hiato y trabajan en esa cesura. A la vez, contribuyen a lo que el hermeneuta francés denomina como la *iconicidad de la escritura*.

La misma noción de contexto nos llevará un poco más adelante a ver cómo éste posibilita las circunstancias adecuadas para explicar la *fuera ilocutoria* de cada uno de los paratextos. Los “Speech Act” –actos de habla o actos de lenguaje, según sus traducciones más comunes–, enunciados por Austin por primera vez, parten de una diferenciación básica entre enunciados constatativos y performativos (aquellos que al ser expresados

realizan una acción). En primer lugar, los paratextos tienen asociadas una serie de acciones que sólo pueden llevarse a cabo escribiendo: titular, epigrafiar, firmar, por ejemplo, estarán impregnados de cierta *performatividad*. *Cierta* ya que en la teoría de Austin la escritura, mejor, la literatura, es considerada como un caso marginal dentro de su teoría: uso decolorado y parásito del lenguaje será el trato recibido y matizado por estudiosos posteriores como Ohman.

Otra de las perspectivas que se abren con *Cómo hacer cosas con palabras* y que será retomada en estudios posteriores de la pragmática es el criterio sobre la verdad de los actos performativos –la llamada “felicidad” de los mismos, que se opone a la posible verificación de los enunciados constatativos–, los cual funcionan gracias al establecimiento de una serie de pactos. Tras ofrecer una visión sintética de los pilares sobre los que edificar una pragmática literaria, se hace una cala en un ensayo de Bajtín, “Los géneros del discurso”, cuya construcción del concepto de *enunciado* ayuda a entender la paratextualidad e incide en problemas que, a posteriori, pueden caracterizarse como pragmáticos. La ampliación y reformulación que lleva a cabo el enunciado bajtiniano, aplicable tanto a una respuesta de una conversación como a una novela, posibilita entender algunas de las funciones paratextuales, en cuanto delimitadoras de la totalidad de la obra como enunciado. Si el enunciado define sus límites por un *cambio del sujeto discursivo*, una *conclusividad específica del enunciado* y una *elección de un discurso determinado* se analizan cómo estos movimientos de recorte tienen su correlato en el espacio paratextual. Interesa asimismo situar el discurso bajtiniano como una de las bases teóricas del concepto de *intertextualidad*,



necesario para apuntar un análisis de los paratextos. Uno de los lemas del texto del que nos apropiamos para mostrar el trabajo paratextual sobre el enunciado es verlo como «eslabón en la cadena de la comunicación discursiva» que «no puede ser separado de los eslabones anteriores que lo determinan por dentro y por fuera generando en él reacciones de respuestas y ecos dialógicos» (1999: 285).

Después del breve buceo en el ensayo de Bajtín, vuelven a aparecer las nociones de *aceptabilidad* y *convención*, retomadas por teóricos posteriores (la reformulación de los *actos de ficción* de Genette o la *regla F* de Schmidt) al utilizar ideas como el *pacto* o el *contrato* para abordar la naturaleza pragmática de la *fictionalidad*. Se muestra cómo el espacio paratextual, con especial atención a la escritura del prólogo, será el lugar adecuado en donde se den una serie de pactos que hemos querido resumir en tres: el *pacto narrativo* (Pozuelo Yvancos) –que distribuye los papeles de las diferentes instancias narrativas–, el *pacto de ficción* –encargado de poner en suspenso la referencialidad del lenguaje cotidiano–, y el *pacto de lectura* –que se mostrará como guía para la manipulación del objeto libro. Al final del capítulo, en “De prólogos”, se ofrece una lectura de algunos prefacios de Macedonio Fernández, pertenecientes a *El museo de la novela de la Eterna* y se lee una dedicatoria y un epílogo borgiano para observar cómo el esquema trazado por la pragmática, es cuestionado y reescrito en cada una de las propuestas de ficción. El epílogo borgiano puede ser leído en tanto que defensa de lo ficticio como efecto de lectura: será una determinada estrategia del lector la que decidirá sobre el posible estatuto ficticio del texto.

El capítulo siguiente, “El lector en el margen”, focaliza sobre el intérprete en las puertas del texto con el objeto de describir los movimientos de sentido que éste pone en marcha en la paratextualidad. Se inicia con una discusión del concepto de *horizonte de expectativas*, haciendo especial hincapié en la diferenciación entre el horizonte del público lector y el del lector implícito, los cuales marcan dos tendencias de la Escuela de la Recepción y quedan coordinados en un diálogo dentro del espacio paratextual. El segundo apartado, dedicado al título, da cuenta de la formulación de la pregunta hermenéutica implicada en el *círculo de la comprensión*, explícita en la dialéctica entre la parte (título) y la totalidad (el texto). Igualmente, se analizan las consecuencias que tiene la inscripción del epígrafe en la recepción de la obra, a partir de los conceptos de W. Iser de *repertorio* y de *estrategia*. Las estrategias, en cuanto responsables de la previsión del tema del texto, o más en general, de la indicación de los actos de comprensión del lector, son dispositivos del propio texto que prevén los movimientos del lector.

Estrechamente relacionado con la idea de repertorio se ha querido presentar el concepto de *canon*. La inscripción epigráfica puede leerse como recorte de un determinado grupo de textos, que la tradición ha salvado a causa de una política determinada del campo literario o como la recuperación de una serie de referentes –obras, autores, géneros– olvidados y marginales en el sistema literario del momento. Se propone una lectura de los epígrafes de *Boquitas pintadas* de Manuel Puig que ejemplifican los argumentos e instrumentos teóricos utilizados.

Si en los dos apartados anteriores se han utilizado conceptos de la vertiente fenomenológica, en “Los espacios de indeterminación”, se sigue en esta dirección con las nociones de *zona de indeterminación*, *hueco* o *blanco* del texto junto a la de *concreción*, según la primera versión de Ingarden y la posterior lectura que hace Iser. Se subraya la ambigüedad del concepto de las zonas de indeterminación, más concretamente, la dificultad de llenar estos espacios, con el objeto de reeditarlos para el enfoque paratextual, ya que este «llenado no está suficientemente determinado por los caracteres definitorios del objeto, y así las concreciones pueden ser en principio diferentes» (1989: 36). La escritura paratextual comete un acto de violencia fijando un sentido determinado, pero también contribuye a difuminar sus fronteras, ya que como se argumenta con más cuidado en el apartado “Parergon”, las disemina; de ahí la *indeterminación* que hemos querido destacar de Ingarden.

Iser desarrolla su concepto de los espacios de indeterminación a partir de tres ejemplos, de los que destacamos dos: la suspensión en la publicación seriada y la figura del narrador-comentarista, que florece en la novela del siglo XVIII inglés. El primero de ellos, ha servido para entender las diferentes suspensiones de sentido que pueden permitir una estructuración del espacio paratextual. Los blancos de la página, los saltos de capítulo, las diferencias tipográficas y otros elementos destacan el enunciado paratextual y pueden remitir a una diferenciación interna del mismo espacio. Para mostrar cómo se juega en la ficción con estos conceptos y cómo se crea su correlato mediante la figura de un *lector implícito*, aplicamos la teoría expuesta en la lectura de un par de prólogos de *El Museo de la novela de la Eterna*, donde se despliega el Lector Salteado.

El segundo de los ejemplos de Iser, el espacio que ocupa el comentarista al lado de la narración, puede leerse proyectado sobre la función de las notas al pie de página. Sus reflexiones se han tratado de ilustrar mediante la lectura del díptico arltiano *Los siete locos/Los lanzallamas*.

El término *paratexto* también puede abordarse desde su ambivalente prefijo que indica un doble movimiento de adhesión y de distancia, de proximidad y de diferencia. Para nos lleva al término *parergon* (al lado/separado de la obra), acuñado por Kant en la *Crítica del Juicio*, el cual es interpretado por Derrida en *La verdad en pintura*. El *parergon* kantiano surge en el intento de delimitar cuál es el objeto propio del juicio puro del gusto o de un problema paralelo: establecer la diferencia entre *juicios empíricos* y *juicios formales*. La discusión sobre lo que puede aprehenderse bajo el concepto de forma, apunta hacia un grupo de interrogantes que sondea cuáles son las fronteras de la obra, hasta qué punto elementos como la música o el sonido son concebidos como formales o qué distingue los *ornatos* de los *ornamentos*. Precisamente los ornamentos pueden ser considerados como el primer caso de *parergon*: elementos externos que mediante su forma colaboran a una aprehensión mejor de la obra. Kant discute tres ejemplos de *parergon*: las vestimentas de las estatuas, las columnas de un templo y el marco de los cuadros.

El *marco* como caso *parergonal* es el que ha resultado más útil para señalar la clase de recorte y encuadre que opera el *paratexto* sobre el texto o, globalmente, el espacio *paratextual* sobre la obra. El concepto de marco, en cuanto límite doble –con la obra y con el medio en donde ésta se inscribe– ha sido reivindicado, en numerosas ocasiones, para el estudio de los límites de

la obra de arte y de su impresión (Ortega y Gasset) y por la semiótica (Lotman, Uspenski).

Además, el parergon en su versión derrideana, se constituye como una buena puerta de entrada para abordar los problemas que la deconstrucción pone en juego y que sirven para dar cuenta del movimiento de sentido implicado en la paratextualidad. La *différance*, tanto espacial como temporal, y la *escritura* se utilizan para observar las relaciones entre el texto y el paratexto y el texto y la tradición. Con cierto detenimiento se analiza el movimiento de sentido del epígrafe a partir de la *diseminación*, así como el *suplemento* puede describir la función de algunas notas al pie de página. La estrategia de lectura de la deconstrucción señalará las dificultades que entraña la función de encuadre del espacio paratextual. Una lectura de un ensayo de Borges pretende ilustrar la perspectiva abierta sobre el texto por parte de la deconstrucción.

En el apartado “Problemas de autoría y autoridad” se han emplazado algunas de las cuestiones diferidas voluntariamente en el apartado anterior. Aquí se intenta afrontar el poder de la inscripción –o su simulación– de la autoría o autoridad en el margen del texto. El prólogo, las notas al pie de página o el propio margen físico de la hoja son espacios en cuya escritura se decide la apropiación del texto y su anclaje en los discursos. Se parte de una lectura del *Quijote* que explora una primera significación de la escritura en los márgenes. Seguidamente se realizan una serie de pequeñas calas en la historia de la anotación que nos llevan a señalar algunos antecedentes de la nota al pie de página (Grafthon). La reflexión sobre el acto de apropiación de la escritura en los márgenes nos ha llevado a señalar a “Pierre Menard, autor

del Quijote” como final del mismo arco que empieza con el prólogo del *Quijote*.

El espacio paratextual también puede verse como una proyección o cruce de las diferentes tensiones y fuerzas que se articulan en torno al libro o, en otras palabras, de las instituciones y actores del sistema literario. La formulación que del mismo hace Even-Zohar ha servido para dibujar una mapa de sus posibles actores (productores, consumidores, instituciones, mercado, productos), así como para ofrecer dos conceptos, el de *repertorio* – ahora en otro sentido que el utilizado por Iser– y el de *modelo* que pueden servir tanto para ubicar en el sistema literario las convenciones paratextuales como para describir algunas de sus funciones (guía e instrucciones de uso del objeto libro). Pero, sin duda, Bourdieu ofrece una descripción más acabada de las tensiones del sistema literario en su concepto de *campo literario*. De especial interés resultan sus nociones de *capital simbólico* y de *illusio* del campo literario, las cuales pueden servir para describir cómo se forma el prestigio de un escritor, cómo se le otorga la atribución de creador, cómo se juegan las relaciones entre editores y autores en las solapas o qué mecanismo de crédito se pueden observar en los prólogos o dedicatorias.

Sirvan de adelanto estas líneas de lo que se desarrollará en las siguientes páginas. Restaría acaso decir que en el pasaje de salida del epílogo, se dan algunas de las descripciones y usos que del término *umbral* se han dado, con especial atención a la analogía que surge del tratamiento del concepto en la arquitectura.



## **I. EL ESPACIO PARATEXTUAL**





## I. EL ESPACIO PARATEXTUAL

El término *paratexto*, acuñado y difundido por Gérard Genette, se inscribe en tres momentos diferentes dentro de su obra: *Introduction à l'architexte* (1979); *Palimpsestes* (1982) y *Seuils* (1987)<sup>1</sup>. El propio Genette propone una genealogía dentro de su obra: en la primera nota a *Umbrales*, culminación de su proyecto paratextual, manifiesta la continuidad del término remitiendo a *Palimpsestes*. Igualmente, la lectura de la primera página de *Palimpsestes* nos lleva explícitamente al descubrimiento de la obra precedente mediante referencia en la primera nota al pie de página:

El objeto de este trabajo es aquello que yo he denominado en otro lugar [Introduction à l'architexte], a falta de otro mejor, la paratextualidad. (1989: 9)

Dentro de *Palimpsestes*, la relación de paratextualidad nace con el intento de explorar las diferentes formas de relaciones de *transtextualidad*, entendiendo por ella «todo lo que pone el texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos». Genette distingue cinco tipos de relaciones de transtextualidad, las cuales no se pueden considerar como «clases estancas, sin comunicación ni entrelazamientos recíprocos» (1989: 9-10); más adelante, matiza que más que clases, pueden denominarse aspectos de la textualidad. Una enumeración sintética de estas distinciones terminológicas, puede servir

---

<sup>1</sup> De las dos últimas obras existen traducciones al español, que seguimos al citarlas. *Palimpsestes. La literatura en segundo grado* (1989) y *Umbrales* (2001). Existe un monográfico de *Poétique*, núm. 69 (1987), cuyas páginas pueden resultar de interés para aproximarse a las primeras aplicaciones del término y a los diferentes campos de investigación que abre. La "Presentación" del número, a cargo del propio Genette, da cuenta del hecho de que las categorías paratextuales que son recogidas en *Umbrales* son fruto del trabajo colectivo realizado durante cuatro años en el marco de un seminario del EHESS (l'École des Hautes Études en Sciences Sociales).

para señalar el movimiento teórico –su contexto– que da lugar al nacimiento de la paratextualidad<sup>2</sup>.

La primera de las relaciones de transtextualidad es la *hipertextualidad*. Por *hipertextualidad* entiende toda relación que une un texto B (que llama hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto). La *architextualidad* es el conjunto de categorías generales o trascendentes del que depende cada texto singular. Incluye también una relación que sirve para designar la relación de un texto con su comentario: la *metatextualidad*. Tal relación es la de la crítica literaria, aunque añade una condición: el metatexto no cita, ni convoca, incluso no nombra al texto del que es glosa. El cuarto modo de transtextualidad es la *intertextualidad*. Consciente de las múltiples interpretaciones que del término se han hecho, Genette reconoce la influencia de Kristeva en su formulación y señala dos clases de relaciones intertextuales: la *cita* y la *alusión*. La relación de *paratextualidad* será la del texto principal con el título, subtítulo, intertítulo, prefacio, prólogo, advertencia, epílogo, notas al margen, notas al pie, notas finales, epígrafes, ilustraciones, fajas, sobrecubiertas... es decir, con aquellos textos que acabarán recibiendo el nombre de *paratexto*.

Dentro del sistema que Genette propone, pueden ilustrarse algunos de los movimientos que engendra la significancia paratextual. Más concretamente, el paratexto vehicularía, participaría de diferentes relaciones.

---

<sup>2</sup> *Paratexts: thresholds of interpretation* es el título de la traducción inglesa de *Seuils*. Rescatamos su prólogo a cargo de Richard Macksey (1997) para señalar dos aspectos. En primer lugar, es interesante observar cómo este paratexto prepara la recepción de la obra por parte del público al que está dirigido. Por ello alude en primer lugar a una tradición conocida para el público, a los juegos de Laurence Sterne para situar el alcance de las maniobras paratextuales. Además, Mansey resume muy esquemáticamente la trayectoria de Genette en tres etapas: la estructuralista-narratológica (la serie de libros de *Figuras*), la transtextual (que serían las tres obras de la paratextualidad) y la que se centra en un análisis del estatuto de la obra de arte y su relación con el mundo (*Ficción y dicción, Metalepsis, de la figura a la ficción y la Obra del arte*).

Por ejemplo, el paratexto es un texto que puede vehicular una relación hipertextual, la más genérica, al crearse muchos títulos de libros y de relatos a partir de un *hipotexto*. Sería el caso de los *Cantos de Mal Dolor* de Juan José Arreola, creados según la terminología genetteana por transformación simple del hipotexto *Los cantos de Maldoror* de Lautréamont. El paratexto también puede participar de una relación architextual. Así, podemos observar cómo el título de la obra de Monterroso *La oveja negra y demás fábulas* contiene explícitamente una alusión al género literario al que, para el autor, pertenecen los relatos de la obra. La función de los prólogos, los textos de la contracubierta o las notas al pie contienen numerosos textos metatextuales que glosan, critican o destacan alguna lectura.

Puede observarse cómo la enumeración que da cuenta de los posibles textos que caen bajo la categoría de paratexto tiene una naturaleza polimorfa: tanto pueden ser *verbales*, *icónicos* o *materiales*. Factores asociados al paratexto como los señalados, hacen que la noción de paratexto quede ubicada en una zona de difícil delimitación. El propio Genette plantea un interrogante –sin duda, central– a propósito de los borradores del *Ulyses* de Joyce, los cuales contenían los intertítulos “Sirena”, “Nausicaa” etc. que lo vinculaban con la *Odisea* homérica: ¿el paratexto pertenece, forma parte, integra el texto principal? Finaliza el párrafo concluyendo «la paratextualidad es sobre todo una mina de cuestiones sin respuesta». No obstante, apunta algunas de las líneas de investigación al escribir que el paratexto «es uno de los lugares privilegiados de la dimensión pragmática de la obra, es decir, de su acción sobre el lector» (1989: 12).

Cinco años más tarde, aquel par de páginas de *Palimpsestos* se convierten en un estudio detallado sobre el paratexto que titula *Umbrales*. Ahora, ya en la introducción, Genette desarrolla con mayor amplitud las implicaciones que tiene para una obra literaria el estudio de sus paratextos. Genette entiende que el papel del paratexto es el de presentar el texto y, sobre todo, «*darle presencia (...) asegurar su existencia en el mundo, su “recepción” y su consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro*» (2001: 7).

Genette se traza dos objetivos en estas palabras preliminares. Se trata de detallar con la mayor precisión el carácter de cada uno de los paratextos, señalar sus diferencias, a la vez que destacar sus similitudes; las cuales justifican analizarlos desde una categoría general que los englobe. Con el objeto de caracterizar con el mayor rigor posible cada una de las prácticas paratextuales, Genette analiza cada paratexto desde cinco dimensiones diferentes: *espacial, temporal, sustancial, pragmática y funcional*.

El emplazamiento del paratexto puede estudiarse en función de si aparece dentro de los límites materiales del libro o si aparece en otros ámbitos. Para los primeros, inspirado en el término “perigrafía” de Compagnon (1979: 328-356), propone el de *peritexto*. Para aquellos mensajes contenidos fuera del volumen, ya aparezcan en un soporte mediático (entrevistas, reseñas, etc.) o bajo las formas de una comunicación privada (diarios íntimos, correspondencias u otros) emplea el nombre de *epitexto*. El paratexto comprendería estos dos términos, es decir: paratexto = epitexto + peritexto.

El momento en el que aparece el paratexto puede referirse respecto a la aparición del texto o respecto a la muerte del autor. Si aparece en el original, tendríamos un paratexto *ulterior* (del original), si lo hace posteriormente, *tardío*. Si el paratexto aparece después de la muerte del autor, propone el habitual *póstumo*. Si lo hace en vida del escritor sugiere *ántumo*.

La dimensión sustancial puede definirse por el carácter verbal, icónico (ilustraciones, iconos, sellos, etc.) o material (elección tipográfica).

También distingue, no queda claro si dentro o fuera de esta dimensión, el paratexto *factual*. Por ello entenderá el paratexto que da cuenta de un hecho cuya existencia contiene una información que pesa sobre la recepción del texto. Lo factual atañe, por ejemplo, al contexto biográfico (sexo, sexualidad, edad, premios...), al autoral, al genérico o al histórico. Genette concluye, reflexión a la que se volverá, que «todo contexto hace de paratexto» (2001: 12).

La dimensión pragmática deberá focalizar en el estudio de características de su instancia o situación de comunicación. Para ello, distingue entre destinador (cuya naturaleza, grado de autoridad o responsabilidad puede ser *autoral*, *editorial* o *alógrafo*) y destinatario (el público en general, o en el caso de las dedicatorias, individual).

Genette acaba estudiando cada uno de los paratextos desde la dimensión funcional. El lector y el autor conocen las funciones que cada uno de los paratextos convencionalmente desempeñan. Cada uno tiene asignada una función ideal o conjunto de funciones ideales asociadas. Ideales porque en la práctica el escritor (voluntariamente o involuntariamente) las mezcla. De esta manera, a modo de ejemplo, la función del título sería la de *identificar*

la obra, *designar* su contenido y *ponerla en relieve* o la función de la nota a pie de página sería la de *comentar, complementar u ofrecer una digresión*. Como veremos, los autores a menudo juegan a confundir las diferentes instancias por diversas razones.

Tradicionalmente, la función del paratexto en general está subordinada al texto principal, de ahí que lo auxilie, complete, guíe, presente, matice. Cuestionar esta aseveración puede llevar a la formulación de los interrogantes que Genette plantea al principio del texto sobre la relación entre texto y paratexto. De ahí, creo, la pertinencia del título *Umbrales*, ya que describe esa zona indecisa, entre el adentro y el afuera, «sin límite riguroso entre el interior (el texto) ni el exterior (el discurso del mundo sobre el texto)» (2001: 7-8), zona de transacción, lugar de privilegio de una acción sobre el público (de una pragmática y de una estrategia).

Hecha esta primera aproximación de urgencia al paratexto genetteano, estamos en condiciones de definir el objeto de este estudio como un estudio del *peritexto, autorial, ántumo y ulterior o tardío*. A medida que se desarrollen las presentes reflexiones, se irá retomando en diferentes lugares el acercamiento sistemático de *Umbrales*, en la aplicación de cada una de las diferentes propuestas teóricas, con el objeto de señalar las continuaciones y divergencias tomadas en la argumentación.

Pero antes, puede agregarse un último comentario sobre cómo se conciben los paratextos en este estudio. Si bien los textos genetteanos, pioneros en el campo, se constituyen en la mayoría de sus aplicaciones como un estudio sincrónico y descriptivo de cada uno de los paratextos, se pretenderá en lo que sigue adoptar una doble perspectiva sobre el problema.

Aparte de un análisis de los paratextos autoriales, esto es, de los prólogos, notas al pie, títulos, subtítulos, dedicatorias, epígrafes y epílogos, se adoptará cuando se requiera, con el objeto de captar la complejidad del fenómeno paratextual en toda su riqueza, un punto de vista sobre el problema que presente al conjunto de paratextos como *espacio paratextual*<sup>3</sup>. Con esta designación se pretende constatar que el conjunto de los paratextos pueden funcionar como un campo de relaciones en donde cada una de sus posiciones se hallan preestablecidas y a la vez son presupuestas por el lector, protocolos que aquí se presentarán como una serie de funciones y de estrategias asociadas a cierto concepto de *repertorio* y de *modelo* (Even-Zohar), constituyéndose como marcos predictivos de la experiencia de la lectura. Pero a la vez, cada texto y cada lectura imprimirán una diferencia sobre los mismos protocolos, lo que permitirá, entre otros fenómenos, la permutación de funciones de cada uno de los paratextos. De esta manera, por ejemplo, un prólogo podrá jugar en algunas inscripciones el papel de una nota al pie de página y una nota al pie de página podrá leerse como un homenaje cercano al de la dedicatoria. Igualmente, la visión de los paratextos como un todo, permitirá leer el concepto en clave de *horizontes de expectativas*, construido por la Estética de la Recepción, cercano al de *parergon* de la crítica derridiana o como en el siguiente apartado se verá, próximo, en ocasiones al de *contexto situacional y lingüístico*.

---

<sup>3</sup>El trabajo no está enfocado como un estudio individualizado y exhaustivo de los paratextos enumerados; con lo que el lector se encontrará más frecuentemente con reflexiones sobre epígrafes, notas al pie y prólogos que sobre epílogos o dedicatorias.





## **II. UNA PRAGMÁTICA DEL UMBRAL**

**(A ORILLAS DE LO LITERARIO)**



## II. UNA PRAGMÁTICA DEL UMBRAL (A ORILLAS DE LO LITERARIO)

La Pragmática es una disciplina de la Lingüística que presenta un claro entronque y continuación con la Teoría Literaria – la llamada Pragmática Literaria. Esta clase de enfoque de los fenómenos lingüísticos puede hacerse partir de la famosa definición de *signo lingüístico* elaborada por Ch. Morris, la cual defiende tres dimensiones semióticas del signo: la *sintáctica* –se ocupa de la relación de los signos entre sí–, la *semántica* –trata de la relación de los signos con los objetos designados– y la *pragmática*. Éste la definió inicialmente como «la relación entre los signos con sus intérpretes»; unos años más tarde, la retocaría con el fin de disipar algunas dudas dejándola como «aquella parte de la semiótica que trata el origen, usos y efectos producidos por los signos en la conducta dentro de la cual aparecen» (ápuđ. “Pragmática”, Ferrater Mora, 1970). Según la oposición fundadora de la Lingüística de Saussure entre *lengua* y *habla*, la Pragmática estudiaría precisamente el segundo término, esquinado por el lingüista suizo como objeto de estudio: el uso de la lengua de cada uno de los hablantes.

Una de las intervenciones de más relevancia de la Pragmática en el campo de la teorización literaria concierne al debate sobre qué es lo que hace que un texto sea literario o, según el término que puso en circulación el Formalismo Ruso, sobre la *literariedad*. El enfoque pragmático ofrece una alternativa a los planteamientos que se han dado por llamar *teorías desviacionistas*, cuyo movimiento de argumentación pasa por un estudio del lenguaje literario que confronte la peculiaridad de su uso frente al lenguaje

coloquial. La literariedad formalista y la estructuralista son rebatidas al considerar que el «reconocimiento de un texto como literario no proviene tanto de sus propiedades específicas de tipo lingüístico cuanto de su uso o función de la vida social» (Pozuelo Yvancos, 1988: 65). A esta postura se le sumaría la noción afín de *aceptabilidad* social e histórica: un texto es literario cuando es aceptado como tal por una comunidad de lectores. La literariedad *aceptable*, entonces, se convierte en una noción socio-cultural interpretable.

Desde este punto de vista, el texto literario será tratado como acontecimiento que llega al lector dotado de una serie de connotaciones. El texto en particular caerá en las manos del lector bajo la inscripción de una determinada firma de autor, editado por un sello editorial concreto, publicado dentro de una colección, presentado por una etiqueta genérica – poema, novela, cuento, etc. Además, el texto anteriormente ya ha sido sancionado como artístico por una institución de enseñanza –colegio, universidad, etc.– y por la Crítica literaria, a la vez que publicitada por los diferentes canales de difusión mercadotécnicos.

Claro está que en este uso social del texto, el espacio paratextual se muestra como lugar insoslayable que corre a su lado y que genera sentidos de la obra. Por ello, si recuperamos la definición de *contexto* de Eco como la posibilidad registrada por el código –léase el término en sentido semiótico<sup>4</sup>– de que determinado término aparezca en conexión con otros términos (Eco, 1993), podremos reformular algunas consecuencias del concepto desde el espacio paratextual.

---

<sup>4</sup> La semiótica estudia la estructura y uso del *sistema de modelización secundaria*, término que designa el sistema de signos que se inscriben sobre el modelo de la lengua natural y que sigue el modelo de ésta.

De hecho, las dos acepciones lingüísticas de contexto más consensuadas (Welte, 1985 y Dubois, 1979) hacen referencia a las relaciones de incrustación inmanentes al texto según dos niveles. El primero de ellos trata dichas relaciones desde el punto de vista del entorno lingüístico de cualquier palabra u oración; el segundo, se refiere al nivel trascendente del texto, a la localización espacio-temporal del enunciado o al contexto situacional.

Ambas acepciones<sup>5</sup>, el contexto lingüístico inmediato y el contexto situacional, pueden ser aplicadas para entender la dinámica paratextual. Puede convenirse que el entorno más inmediato del texto principal es el campo paratextual y que, sin duda, los enunciados de éste conforman el más inmediato contexto lingüístico. Ahora bien, también es cierto que el espacio paratextual puede ser interpretado, al menos en sentido figurado, como contexto situacional del texto en el estudio de la comunicación literaria.

Lázaro Carreter formulará el paso que queremos dar en una dirección muy conveniente a nuestro objetivo:

La inasistencia del autor al acto comunicativo implica que no existe un contexto necesariamente compartido por el destinatario y el emisor. Pero si por definición, el contexto es preciso para que la comunicación se produzca, ¿dónde habremos de buscarlo? Sólo en un lugar: en la obra misma. Ésta, la obra, comporta su propio contexto. (2000: 182)

---

<sup>5</sup> Avanzamos ahora que esta doble consideración de los contextos podrá aplicarse también al espacio paratextual desde la doble condición de *horizonte de expectativas* tal y como se describe en el apartado dedicado a las ideas de la Estética de la Recepción.

## 1. ESPACIO PARATEXTUAL Y *CONTEXTO SITUACIONAL*

El acto que implica la comunicación literaria ha sido en numerosas ocasiones analizado desde perspectivas diferentes empleando este concepto de contexto (Ricoeur, 1995; Iser, 1987; Aguiar e Silva, 1984; Segre, 1985). Dos de las características más iluminadoras aplicadas al texto literario han sido las de comunicación *diferida e in absentia* –a la que Lázaro Carreter se refiere–, las cuales han permitido, dentro de las diversas propuestas, reformular el famoso contexto situacional de Roman Jakobson.

Como es sabido, en la conferencia *Lingüística y poética*, Jakobson se propone hallar, en plena teoría desviacionista, la diferencia del arte verbal respecto a las otras artes y respecto a otras formas de comunicación verbal. Con este objeto, pretende trazar las líneas generales de lo que llama la función poética<sup>6</sup> de un mensaje verbal. Jakobson distingue seis factores que intervienen en la comunicación verbal y, a cada uno de ellos, les asocia una de sus funciones: Hablante (Emotiva), Mensaje (Poética), Oyente (Conativa), Contexto (Referencial), Contacto (Fáctica), Código (Metalingüística).

Se recupera ahora el esquema del contexto situacional no para ahondar estrictamente en la función poética, sino para mostrar cómo el circuito esbozado sirve de inspiración a muchos teóricos para proponer modelos de la comunicación literaria.

---

<sup>6</sup> De hecho, la función poética ya fue objeto de las tesis de 1929 del Círculo de Praga (AA.VV.: 1980).

En la comunicación literaria el proceso sufriría una cesura o corte quedando separado en dos espacios disjuntos: por un lado el emisor y el mensaje y por otro, el mensaje y el receptor. La cesura aparece ya que escritor y lector no comparten el mismo contexto situacional, no se da, por lo tanto, una relación de co-presencia, sino que quedan ubicados en dos momentos y en dos espacios separados. Esta cesura impedirá pensar en el *feedback* que lleva a reformular la enunciación por parte del emisor cuando el receptor lo considere, así como en la intervención de los rasgos paralingüísticos (gestos, posturas...) y los prosódicos (entonaciones, pausas, etc.) presentes, por ejemplo, en la comunicación verbal de una conversación (Segre, 1985: 12-13).

El hecho de que sea un proceso de comunicación diferida<sup>7</sup> conllevará, entre otras consecuencias, que los códigos no tengan porqué ser enteramente compartidos por emisor y receptor. Los códigos lingüísticos y culturales pueden diferir hasta el punto que lleven a una comunicación insatisfactoria. Precisamente estas dificultades que presentaría la comunicación literaria, dada la ruptura o cesura indicada del proceso de comunicación verbal<sup>8</sup>, son las que posibilitan y tornan necesario cierto trabajo del espacio paratextual.

Analicemos algunas transformaciones desde esta perspectiva.

La dificultad que entraña el no compartir los códigos entre el emisor y el receptor puede pensarse desde la función de algunos paratextos. Prólogos y notas al pie ayudan, sin duda, a crear un contexto propicio para la

---

<sup>7</sup> El término será usado en diferente sentido por Derrida junto al de *escritura* (ver "El Parergon"). Su posicionamiento -clara oposición- respecto algunas de las ideas básicas de la pragmática como el *contexto* y la *comunicación* pueden encontrarse en "Firma, acontecimiento, contexto" (Derrida, 1998: 347-372).

<sup>8</sup> Aguiar e Silva resumiría el problema arguyendo que «la comunicación literaria es -diríamos mejor: *puede ser*, y de hecho casi siempre *es*- de tipo disjunto y diferido por lo que toca a emisión y recepción se fundamenta en la unidireccionalidad comunicativa, demanda una atención optimizada del lenguaje» (Casas, 1994: 254). Ver especialmente el tercer capítulo de su *Teoría de la Literatura* (1988: 181-338).



recepción de la obra. El papel de las notas al pie de un aparato crítico suele contribuir a la actualización de algunos términos que por diversas razones han podido caer en desuso y hacerse poco inteligibles para un lector no contemporáneo a la escritura del texto. No sólo se trata de glosar términos arcaicos, sino también de contribuir a la reconstrucción de aquellos códigos culturales –prácticas, ritos, etc.– y referencias que son necesarias para el entendimiento del texto. Las notas al pie han de ser capaces de proveer al lector del repertorio de conocimientos necesario y, por lo tanto, de ayudarle a reconstruir el horizonte de expectativas<sup>9</sup>.

Esta clase de notas cobra especial relevancia en la edición de textos pertenecientes al canon nacional o universal, hasta el punto de que las Instituciones –piénsese, por ejemplo, en las últimas ediciones de *El Quijote* o de *Cien años de Soledad* de la Real Academia Española– quieren ofrecer su edición canónica –controlada– de la obra canónica. El prólogo alógrafo puede tener una función muy parecida a la aludida de las notas al pie, pero también permite observar una dinámica de intercambio de favores entre autor del prólogo e institución. Si por un lado, la firma ilustre recibe el prestigio de la institución que lo ha elegido para prologar la obra, la institución también recibirá cierto crédito por parte del prologuista en cuestión, en función del capital simbólico que éste atesore.

Además, los prólogos deben contribuir a la presentación de la obra: a *hacerla presente* y a *llevarla al presente* del lector. En general, en los prólogos se da el fenómeno de solicitar la palabra –dado por supuesto y, por lo tanto, innecesario en el contexto situacional– ya que convencionalmente es el

---

<sup>9</sup> El juego con estas convenciones de la edición será una de los motores en el empleo de las notas por los autores que hemos escogido de ejemplo.

primer texto con el que se encuentra el lector y donde el autor puede escribir *in extenso*. El prólogo contribuirá a crear un espacio propio para el texto con el fin, como dice Domínguez Caparrós en torno a la no-participación de la escritura, de justificar la petición unilateral de la palabra<sup>10</sup> (1987: 84).

Dentro de la comunicación literaria, el *feedback* del que hablan los lingüistas puede interpretarse como el diálogo interno del lector con el texto, diálogo que, según la hermenéutica gadameriana, fundamenta, como se intentará mostrar, la experiencia de la comprensión lectora, entendida como una dialéctica de pregunta y respuesta.

En lo que toca a los aspectos paralingüísticos y prosódicos, puede observarse que no son directamente substituidos por las convenciones de edición, aunque sí que juegan un papel análogo. De esta manera, pueden entenderse las páginas en blanco de las ediciones como silencios, el espacio entre capítulos, como pausas, el empleo de tipografías mayores, como entonaciones enfáticas, el color de las tapas, como reclamos de atención, gestos, etc.

Ésta puede ser una de las causas que contribuyan a que todos los constituyentes textuales -y paratextuales- sean sometidos a un proceso de *semantización*: las características gráficas, prosódicas, fonológicas son portadoras de información o susceptibles de poseer relevancia, hecho que no ocurre en otras clases de comunicación donde pierden importancia o pasan desapercibidas (Pozuelo Yvancos, 1988: 71).

---

<sup>10</sup> Más adelante, se volverá a esta idea y se dará la cita completa.

P. Ricoeur ha pensado también el proceso de comunicación literaria desde esta misma analogía. Parte de sus investigaciones se recogen en el capítulo “Habla y escritura” de *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, cuyas reflexiones pueden servirnos tanto para entender el lugar del espacio paratextual en relación con el paradigma del contexto situacional, como para apuntar una vía de respuesta al proceso de semantización en el que se hallan implicados los aspectos paratextuales.

Ricoeur parte de una afirmación que incardina su postura en plena Pragmática: «si actualmente el discurso sigue siendo problemático para nosotros, es porque los principales logros de la lingüística tienen que ver con el lenguaje como estructura y sistema y no con su uso» (1995: 16). Tomará el discurso desde una relación dialéctica cuyos polos serán el *acontecimiento* y el *sentido* porque, afirmará en su corolario, el discurso se *actualiza* como *acontecimiento* y se le *comprende* como *sentido* (26).

Esta dialéctica le servirá para abordar el problema que concierne a la transición del habla –contexto situacional– a la escritura, al poner bajo su lupa las relaciones del mensaje escrito con cada uno de los elementos que conforman el esquema de Jakobson.

En la relación entre el mensaje y el medio, afirma que sólo el sentido puede ser fijado porque el discurso como acontecimiento desaparece: «lo que escribimos, lo que inscribimos es el noema del acto de hablar [lo dicho], no el acontecimiento del habla» (40). El advenimiento de la escritura, recuerda Ricoeur, supuso toda una revolución social y política ya que mostró que ésta era mucho más que mera fijación material: permitió establecer los códigos de

las leyes, sirvió al control político y posibilitó, entre otras consecuencias, la constitución de archivos.

Respecto al vínculo entre el mensaje y el hablante, se reproduce la dialéctica entre el sentido del autor y la autonomía semántica: «la inscripción se vuelve sinónimo de la autonomía semántica del texto, lo que deriva de la desconexión entre la intención mental del autor y el sentido verbal del texto, entre lo que el autor quiso decir y lo que el texto significa». El planteamiento dialéctico de Ricoeur permite señalar que la interpretación debe huir por igual de la *falacia intencional* del autor como de la *falacia del texto absoluto* –es decir, olvidar «que un texto sigue siendo un discurso contado por alguien, dicho por alguien a alguien más acerca de algo» (43). Si bien es verdad que el *acontecimiento*, considerado como aquello que el autor quiso decir, se pierde por completo y queda, por lo tanto, su validez anulada como criterio interpretativo, también lo es que algunos textos, por ejemplo, los paratextos – títulos, subtítulos, epígrafes, etc.– muestran cómo hay una sollicitación de sentido muy particular que predispone al lector a una búsqueda en una dirección determinada.

«Un texto va dirigido a un lector desconocido y potencialmente a todo aquel que sepa leer» (el destinatario es personal y el auditorio, universal), espigamos de la relación entre mensaje y oyente. Ahora bien, «una obra también crea su público» (44) y el lector es, en buena medida, quien determina si es significativo el texto. Esta consideración es especialmente pertinente para las funciones que del paratexto se desprenden. En primer lugar, los paratextos poseen marcas que muestran que el texto está dirigido hacia un supuesto lector y lo interpelan, como decíamos, de una manera

convencional. A la vez, dentro del propio espacio paratextual, puede detectarse una frontera que atiende a la diferencia entre público en general y lector en particular. Ese desdoblamiento del lector se ve en los paratextos más externos situados en la tapa que se diferencian de aquellos más próximos al texto<sup>11</sup>. «La oportunidad de las múltiples lecturas», dice Ricoeur vinculando la relación presente con una anterior, «es la contrapartida dialéctica de la autonomía semántica del texto» (44).

El mensaje y el código son considerados por Ricoeur desde esos códigos indirectos que son los géneros literarios, indirectos porque señalan un problema doble de inscripción y de producción: literatura designa tanto algo escrito (*littera*) como algo representado de acuerdo con los géneros literarios. El género literario de una obra estará presente de forma explícita en muchas ocasiones en el mismo espacio paratextual.

Respecto al vínculo entre mensaje y referencia, Ricoeur señala que en la escritura se abre una brecha entre lo identificado y lo mostrado –resuelta por el *como si*<sup>12</sup> de la literatura–; hecho que no ocurre en la situación dialogal cuyas referencias se apoyan en los diferentes indicadores como los deícticos –aquí, ahora, yo. La implicación del cambio es de radical significación ya que se pasa de la situación del habla a la entrada a un (el) mundo, entendido como el «conjunto de referencias abiertas por los textos». Gracias a la sustituciones de las señales corporales por el apoyo material y al reemplazo de las referencias ostensibles y descriptivas por los valores referenciales de

---

<sup>11</sup> En el capítulo dedicado a la Estética de la Recepción se desarrolla con más detalle esta implicación que como vemos puede argumentarse desde una Pragmática del texto literario.

<sup>12</sup> En el tercer apartado del capítulo, este *como si* será tratado detenidamente en los casos de los actos de lenguaje que pone en movimiento la ficción.

las expresiones metafóricas y simbólicas, «el hombre cuenta con un mundo y no sólo con una situación» (48).

Hasta aquí, algunas consecuencias que comportan el paso enunciado como del habla a la escritura. Ahora bien, el interés por el texto de Ricoeur, en sintonía con este último desplazamiento, no se acaba en este punto. En la segunda parte del artículo intentará contra-argumentar la crítica platónica a la exterioridad interna del discurso escrito que puede leerse en el *Fedro* y de la que, por otro lado, Derrida saca provecho desde un enfoque muy distinto<sup>13</sup>.

La anécdota es conocida: el dios Theut, inventor de la escritura y de otros artificios, visita al rey de Tebas quien le interroga por los poderes y posibles beneficios de su invención. Theut argumenta que la escritura permitirá hacer más poderosos y sabios a los egipcios ya que les permitirá guardar el recuerdo de las cosas. El rey de Tebas niega tales poderes dado que los egipcios se volverían más olvidadizos al confiar su memoria a unas señales externas en lugar de apoyarla en sí misma. La escritura, por lo tanto, será un remedio, *pharmakon*, y no permitirá la *reminiscencia* (el acto de memoria no viene de dentro ya que está supeditado a la inscripción perdurable). Además, debe agregarse que la escritura no es capaz de ofrecer respuestas si es interrogada, al estar separada del padre-hablante, ni de individualizar el mensaje para cada interlocutor, como ocurre en el diálogo.

La respuesta de Sócrates acerca de la analogía entre pintura y escritura, «el escribir es como el pintar que genera al ser no vivo», dará pie a la propuesta de Ricoeur.

---

<sup>13</sup> Ver en "El parergon" la lectura que hace Derrida del *suplemento* aplicada al paratexto.

Éste argüirá lo que denomina como *iconicidad de la escritura*. La actividad pictórica puede mostrar un aumento icónico «al intentar reconstruir la realidad sobre un alfabeto óptico ilimitado». De esta forma, la pintura amplía «el significado del universo capturándolo en la red de sus signos abreviados» (53). Ésta da la clave para encontrar una respuesta decisiva y crítica a la escritura de Platón: «la iconicidad es la re-escritura de la realidad. (...) La inscripción del discurso es la transcripción del mundo, y la transcripción no es la duplicación, sino la metamorfosis» (54). La preferencia en Occidente del alfabeto fonético por encima de pictogramas, jeroglíficos e ideogramas, ha ocultado

El espacio-estructura no sólo del portador, sino de las marcas mismas, de su forma, de su *posición, distancia mutua, orden y disposición lineal*. La transposición del oír al leer está fundamentalmente ligada a esa transposición de las propiedades temporales de la voz a las propiedades espaciales de las marcas inscritas. Esta espacialidad del lenguaje se completa con la aparición de la imprenta. (55, la bastardilla es nuestra)

Éstos serán los instrumentos materiales de la *iconicidad de la escritura*, que a su vez serán los responsables de la transposición de la realidad a través de inscripciones externas al discurso. Entonces, el paratexto contribuirá al «proceso multiforme de espacialización del mensaje que se propone a los lectores» (Alvarado, 1994: 23). Por lo tanto, en tal grupo de instrumentos podrían incluirse los elementos paratextuales, tanto los que venimos glosando (títulos, prólogos, etc.) como la tipografía o la disposición de los espacios; esto es: la dimensión plástica de la escritura que por este proceso se semantiza.

Una última nota hermenéutica acerca de la cesura de la comunicación escrita que hemos caracterizado al inicio del presente apartado y que Ricoeur recoge al final del capítulo en una nueva dialéctica: la del *distanciamiento* y la *apropiación*. La brecha espacial y temporal –y por lo tanto, también cultural–, abierta entre texto y lector debe tomarse como un distanciamiento productivo: el hecho de que el lector perciba como algo ajeno el texto, como lo otro, implica que para entenderlo debe apropiarse de él, hacerlo suyo. La interpretación nacerá, entonces, gracias a ese distanciamiento que intentará salvar mediante una ardua labor de apropiación que deberá pasar necesariamente por las insoslayables pistas del paratexto.

La cesura abierta en el proceso de comunicación de la escritura, diferido e *in absentia*, cuyas implicaciones han quedado apuntadas, contribuye a entender de donde surge la importancia de los paratextos, a la vez que subraya algunos de sus papeles. Si planteáramos el problema al revés, notaríamos que en el contexto situacional, en una conversación, por ejemplo, no tendría sentido alguno –a no ser que sea de forma paródica o irónica– titular una conversación, epigrafiarla o dedicarla. (Otro caso distinto sería el de una plática o de una conferencia donde tales procedimientos no serían del todo extraños al asignársele unilateralmente al hablante o conferenciante la palabra).

Justamente estos verbos remiten a verbos que al enunciarse –en este caso, necesariamente por escrito– realizan una acción.



## 2. EL ENUNCIADO BAJTINIANO, PRECURSOR DE LA PRAGMÁTICA

Uno de los centros de gravitación en torno a los cuales giran los principales debates de la Filosofía del lenguaje es el estudio y la descripción de cómo significan, cómo cobran sentido y qué clase de referencia llevan a cabo las oraciones o los enunciados. Puede resultar interesante tomar algunas distinciones, aunque sea de forma sumaria, e intentarlas pensar desde nuestro objeto de estudio: el significar de las expresiones o enunciados paratextuales. La vía de exploración por la que hemos optado nos llevará finalmente a la enunciación de los actos de habla.

Recojamos cuatro sentidos de la palabra *significación*, los cuales, según Ferrater Mora, pueden servir como muestra resumida de los principales enfoques desarrollados por la Filosofía del lenguaje.

- a) Considerando 'X' como un nombre, la significación de 'X' es el objeto denotado por 'X'.
- b) La significación de 'X' es un proceso o serie de procesos psíquicos en un sujeto.
- c) La significación de 'X' no es ni el objeto denotado por 'X' ni el acto de pensar 'X', sino una entidad que se llama justamente la 'significación de 'X''.
- d) La significación de 'X' no se halla en parte alguna, porque toda significación de 'X' puede reducirse a su uso del término 'X'. (Ferrater Mora, "Significado")

La primera de las acepciones del término puede vincularse con una rama de la semiótica, la semántica, la cual estudia la relación ente el signo y los objetos designados. Este concepto de significado se supone estable e idéntico, pudiéndose hallar o consultarse el objeto denotado, por ejemplo, en un diccionario. Respondería a la definición consensuada de cada uno de los paratextos: títulos, epígrafes, prólogos, etc. En cambio, la segunda de las propuestas recogidas ya depende de la capacidad de figuración y de evocación de cada uno de los sujetos. Por lo general, cada sujeto atribuirá una serie de características propias a su significado de 'X'. La clásica división que Jakobson establece entre *lenguaje objeto* y *metalenguaje* es introducida en la tercera acepción. Observamos cómo el paratexto participaría claramente de los dos lenguajes ya que su contenido tanto puede remitir a algún objeto del mundo (sin entrar todavía en el debate sobre la *ficcionalidad*, sería el caso, por ejemplo, del título en un relato realista) como a alguna reflexión sobre el propio lenguaje (el porqué de un término justificado, por ejemplo, en las notas al pie).

La última de las acepciones se inserta de pleno en el terreno de la Pragmática: el significado de una palabra debe buscarse en su uso. Pero antes de volver a ella, quizás resulte oportuno realizar una serie de calas que subrayen algunas ideas precursoras dentro del debate.

Gottlob Frege piensa la distinción entre *referencia* y *sentido* en su teoría de los lenguajes naturales. La *referencia* (Bedeutung) es el objeto mismo que designamos con un signo, mientras que *sentido* (Sinn) expresa el modo de darse del objeto: la manera en que la expresión designa a aquel objeto, la información que sobre él da para que podamos identificarlo (Villanueva,

1994: 177). Si las reflexiones de Frege se enmarcan dentro de un intento de entender las proposiciones matemáticas desde las relaciones de la lógica, Mijail Bajtín realiza un estudio de la palabra desde lo que hoy llamaríamos un enfoque sociolingüístico y pragmático –del que, por otro lado, él mismo es precursor. A él se debe una distinción ahora entre el *significado* y el *sentido*, que tiene su paralelismo también en la distinción entre *frase* y *enunciación* o *señal* y *signo*:

En Bajtín se insiste sobre la relación dialéctica entre estos dos aspectos del signo que se indican con los términos significado (todo lo que en el signo se presenta con el carácter de la reproducción, de la estabilidad y que está sujeto a un proceso de identificación) y “tema” o “sentido” (los nuevos aspectos, que requieren una comprensión activa, una respuesta, una toma de posición y que hacen referencia a la situación concreta en la que la semiosis se realiza). (Ponzio, 1998: 162)

Estaríamos frente a una distinción que nos llevaría de las acepciones a) y b) de las definiciones de significado citadas a la d).

Bajtín escribe en 1952 un ensayo titulado “El problema de los géneros discursivos”, donde desarrolla una noción muy particular del concepto *enunciado* que queremos recuperar para nuestra discusión por dos razones: en primer lugar, por el uso del lenguaje que allí se muestra –enfoque que tendrá planteamientos muy parecidos al de los actos de lenguaje– y en segundo, por la introducción del concepto de *palabra dialógica* –antecedente por otro lado, como Kristeva ha reconocido, del concepto de *intertextualidad*.

Según Bajtín, existen dos clases de géneros discursivos: los primarios o simples –ejemplos de ellos serán tanto las «breves réplicas de un diálogo (...),

como un relato (relación) cotidiano, tanto una carta (...), como un orden militar» (1999: 249)– frente a los secundarios o complejos –que comprenderán novelas, dramas, investigaciones científicas, grandes géneros periodísticos– (250). Los géneros discursivos secundarios se constituyen gracias a la absorción, elaboración y transformación de los primarios. Cada esfera del uso de la lengua elaborará sus *tipos de enunciados* los cuales son relativamente estables y corresponden a tales géneros discursivos. Esta consideración sobre los géneros discursivos en función del enunciado muestra a las claras que para Bajtín el habla cotidiana y la literatura deben ser abordados bajo un mismo concepto, el del enunciado, ya que enunciado tanto es una novela como la respuesta de un diálogo. Bajtín reivindica la noción de enunciado al argumentar que puede solucionar ciertos problemas irresolutos por el «concepto de oración como unidad de la lengua» (262). La enunciación será «la unidad real de la comunicación discursiva» ya que permitirá entender «de una manera más correcta la naturaleza de las unidades de la lengua (como sistema), que son la palabra y la oración» (255). Lo que está en juego nuevamente es una distinción entre el *significado* y el *sentido* desdoblada ahora en la dicotomía entre *oración* y *enunciado*: si bien la oración cobra significado en el interior del enunciado –contexto lingüístico–, el enunciado tomará su sentido gracias al «contexto de la realidad extraverbal (situación, ambiente, prehistoria)» (263).

Siguiendo esta distinción entre oración y enunciado, será posible entender fenómenos de comunicación que el concepto de oración no alcanzaba a explicar. Podrá darse cabida a una réplica en una conversación cotidiana como «¿Eh?» –dentro del cual no se pueden distinguir unidades

significantes- o el caso de lo que denomina entonaciones expresivas como «¡Muy bien!» -que correspondería a los enunciados valorativos según su nomenclatura.

El concepto de enunciado va a permitir articular la teoría dialógica del lenguaje bajtiniana: en su interior, la comprensión de un «enunciado viviente» tiene un carácter de respuesta. La respuesta no siempre se exterioriza en voz alta, ya que puede considerarse como tal una acción inmediata (el cumplimiento de una orden) o la comprensión silenciosa de un poema. Todo enunciado se constituirá en la búsqueda de una respuesta y debe ser analizado como respuesta a enunciados anteriores: «los confirma, los refuta, los contrasta, se basa en ellos, los supone conocidos, los toma en cuenta de alguna manera» (281).

Bajtín enunciará tres factores que establecerán las fronteras del enunciado. El primero de ellos es el *cambio del sujeto discursivo*: marca el final del enunciado como si se cediera la palabra al otro. El hecho asociado con la *conclusividad específica del enunciado*, segundo factor de los enumerados, sería el correlato del cambio de sujeto discursivo. En este sentido, el enunciado poseerá formas típicas, genéricas y estructurales de conclusión. El tercer factor será *la elección de un discurso determinado*: la intención discursiva del hablante se aplica y se adapta al género escogido. El enunciado será -es uno de los lemas del texto- «eslabón en la cadena de la comunicación discursiva y no puede ser separado de los eslabones anteriores que lo determinan por dentro y por fuera generando en él reacciones de respuestas y ecos dialógicos» (285).

A diferencia de las palabras y las oraciones, el enunciado tiene un autor (una expresividad) y un destinatario: «Un signo importante (constitutivo) de enunciado es su orientación hacia alguien, su propiedad de estar destinado». Todo género discursivo tendrá su propia concepción del destinatario.

A grandes trazos, se han sacado a colación algunos argumentos que construyen el enunciado bajtiniano en este ensayo, cuya aplicación y rendimiento en el espacio paratextual pasamos a comentar.

En primer lugar, cabe ver el trabajo del espacio paratextual en estrecha colaboración con el carácter de enunciado de la novela o de la obra, tomada como un todo, a la par que observar qué acciones puede llevar a cabo. El espacio paratextual contribuye a la intención comunicativa del enunciado y le imprime una determinada entonación. Advertencias, imprecaciones, avisos, anticipaciones, matices, conclusiones y demás acciones serán llevadas a cabo en el paratexto. Bajtín, en su teoría del enunciado y de los géneros discursivos, baraja anticipadamente conceptos que, como veremos en el apartado siguiente, pudieran ser los mimbres para construir una teoría de los actos de lenguaje.

Además, el paratexto en general puede verse como un repliegue sobre el propio enunciado principal que contribuye a imprimir sobre el mismo una acentuación determinada. Los elementos paratextuales pueden teñir el texto de sátira, ironía, moralismo, etc. El enunciado –en este caso, el texto principal– no nos llega nunca “neutro”, como indica el dialogismo bajtiniano, ya que siempre *está en contexto*; en nuestro caso, inserto en el espacio paratextual.

La visión como enunciado puede también indicarnos cómo la obra aparte de ser movida por alguien con cierta intencionalidad también se dirige a alguien: el paratexto jugará un papel clave para entender a qué público, a qué clase de destinatario se dirige. Desde este punto de vista, señala Bajtín, «en la historia de la literatura existen las formas convencionales y semiconvencionales de dirigirse a los lectores, oyentes, descendientes etc., igual que como junto al autor real existen imágenes convencionales y semiconvencionales de autores ficticios, de editores, de narradores de todo tipo» (289). Cada uno de los paratextos, tomados como enunciados separados, tendrá un destinatario propio.

El prólogo quizás sea el paratexto donde más clara está esa alusión convencional al lector; pero no por ello debe olvidarse el papel que juega la inscripción de ciertos nombres de colecciones, de guiños en la apropiación de la palabra del título o de epígrafes que buceen ciertas afinidades. Igualmente hay que resaltar que Bajtín también rescata en esa cita diferentes imágenes del autor, que tienen en el espacio paratextual su campo de acción, como el editor (prólogo, solapa, contracubierta, etc.), el traductor (prólogo, notas al pie) y diversas estrategias mediadoras que juegan con la incertidumbre de la enunciación y con la autoridad del texto.

El enfoque bajtiniano del enunciado permite también mostrar cómo el paratexto contribuye a trazar las fronteras del enunciado de la novela según los factores enumerados. Según esta visión, el enunciado empieza y acaba; es una totalidad de sentido.

Mary Louise Pratt, en *Toward a speech theory of literary discourse* (1977), construye una teoría lingüística que comprende el lenguaje literario como un

*uso* y no como una clase de lenguaje en la línea esbozada en “El problema de los géneros discursivos”. Puede leerse el factor del *cambio del sujeto discursivo* que defiende Bajtín a la luz de las reflexiones de Pratt. Ésta observa cómo en toda conversación, narración oral o conferencia pública se da una regulación de los turnos de intervención y unos procedimientos que solicitan el uso de la palabra. Domínguez Caparrós resume de la siguiente manera este punto de la teoría de Pratt:

Pues bien, en la situación literaria del lenguaje ocurre lo mismo: un solo hablante accede al ruedo. Entonces, para justificar esta apropiación unilateral de la palabra, es necesaria una justificación o una petición de permiso. Esta función es desempeñada por los títulos, los subtítulos, los resúmenes, o por la atención que el autor dirige al lector, (notas previas al lector, interrupciones del tipo «querido lector», etc.) Se trata de ganarse al público para que preste gustoso su atención. (1987: 99)

También tendrán relevancia los procedimientos de conclusión del enunciado entre los que destacamos el del epílogo, dentro del género narrativo, cuya función puede ser la de ceder la palabra y contribuir al cierre del enunciado mediante «formas típicas, genéricas y estructurales, de conclusión» (1999:266).

Igualmente, el tercer factor apuntado por Bajtín, el que se refiere al hecho de escoger un género discursivo en concreto, marcará los límites del enunciado. La elección vendrá definida por los participantes de la comunicación, la situación concreta comunicativa o el tema u objeto abordado. Cada género discursivo –y aquí cabe recordar que se extiende a todas las esferas del lenguaje: desde la novela a la comunicación cotidiana más íntima o familiar– tendrá también unas formas paratextuales



especialmente afines. Por ejemplo, será más corriente un prólogo narrativo que prepare la situación comunicativa abordando cuestiones como la ficción que un prefacio poético dedicado a ello.

La teoría de la palabra dialógica bajtiniana, aplicada ahora al enunciado, aparece bajo la formulación ya citada en tanto que «eslabón en la cadena de la comunicación discursiva» que «no puede ser separado de los eslabones anteriores que lo determinan por dentro y por fuera generando en él reacciones de respuestas y ecos dialógicos».

El enunciado de cada paratexto puede verse como cada uno de estos eslabones que presenta múltiples relaciones con los otros enunciados. El paratexto estará conectado con los otros paratextos; así podrán buscarse relaciones y ecos dialógicos entre los propios elementos del campo paratextual. El título puede dialogar con el epígrafe, a la vez que con una nota al pie de página.

Además, cada paratexto establece siempre un diálogo con los textos anteriores siguiendo una amplia gama de referencias intertextuales<sup>14</sup>:

-Los epígrafes son citados literalmente utilizando comillas o bastardillas junto a algún dato bibliográfico. La inscripción del epígrafe propone un diálogo doble con la tradición y con la propia obra: ¿Qué nuevo sentido adquiere al lado del texto?

---

<sup>14</sup> No es nuestro objetivo sistematizar las relaciones de intertextualidad que se dan en el paratexto. La enumeración que sigue sólo apunta algunas de las líneas que pudieran seguirse. Existe una amplísima bibliografía al respecto, entre la que destacamos los estudios de Kristeva, Jenny (1976), Riffaterre (1979), Angenot (1983), Barthes (1980, 1995) y Compagnon (1979). Kristeva (1978) inventora del término, afirma que su concepto está basado en la palabra dialógica bajtiniana.

-Los títulos pueden presentar múltiples ecos dialógicos con toda clase de textos de cualquier género discursivo.

-Los prólogos y epílogos, en su condición de textos más extensos, presentan no sólo referencias intertextuales, sino que también múltiples paráfrasis e interpretaciones de textos de la tradición, incluyendo, por supuesto, los propios del género.

-Las notas al pie contienen las referencias bibliográficas que marcan nuevas direcciones o perspectivas de lectura.

Además, cada uno de estos enunciados plantean posibles interrogaciones al enunciado total de la novela o de la narración.

El más reciente de los textos bajtinianos encontrado son unos apuntes fechados en 1974, donde descompone la comprensión del sentido global en actos individuales, los cuales pueden resumirse en:

1. La percepción psicofisiológica del sentido físico (palabra, color, forma espacial).
2. El reconocimiento del signo (como conocido o desconocido). El conocimiento de su significado repetible (general) en el lenguaje.
3. La comprensión de su significado en un contexto dado o remoto.
4. Por último la comprensión dialógico-activa (contraste-consenso). (Bajtín, 1999: 381)

El primero de los momentos nos servirá a nosotros para determinar qué clase de percepción psicofisiológica origina un título en una cubierta o

una dedicatoria ya dentro de la obra. Esta clase de percepción es especialmente pronunciada y destacable para nuestro estudio ya que, en lugar de estar perdidos dentro de una página cualquiera, los paratextos aparecen en lugares preferenciales y destacados; como si se tratara de ver en la azotea de un edificio un anuncio publicitario que de momento no reconocemos, pero sabemos que aquél emitirá un mensaje determinado.

El segundo momento, sin duda, es el que trata al signo como *señal*. El lector puede leer en aquel texto, aunque es casi imposible que lo haga ya que responde a una hipótesis teórica, un significado neutro, fuera de contexto.

El tercer paso señalado ya es el de la plena búsqueda de sentido del paratexto; primero, en su contexto lingüístico inmediato, es decir, poniéndolo en relación con los otros paratextos y el texto principal y luego, en otros contextos más amplios como el de la tradición literaria o el contexto que Bajtín denomina “de la vida”. El carácter consustancialmente dialéctico de la palabra bajtiniana tiene su impronta en la última de las fases marcadas al mostrar la comprensión como un proceso dialógico-activo: ¿de dónde se ha extraído esa palabra, cómo se ha convertido en semi-propia?

Todo ello puede llevar a preguntarnos cómo es posible elaborar una paráfrasis. Bajtín acabará interrogándose:

¿En qué medida se puede descubrir y comentar el sentido (de una imagen o de un símbolo)? Únicamente mediante otro sentido (isomorfo) contenido en un símbolo o en una imagen. Es imposible disolverlo en conceptos. (1999: 382)

Esta pregunta parece especialmente pertinente para entender el significar de los paratextos. Puede defenderse, entonces, que el paratexto en

su condición de signo del signo total que es el texto principal sirve de interpretante<sup>15</sup>. El autor escoge un título determinado, escribe un prólogo o un epílogo, anota al pie o inscribe un epígrafe como repliegues del propio texto donde ofrece una propia interpretación; una puerta para entrar en la obra. Dado esto por supuesto, el papel de éstos como interpretantes del texto se constituyen en su contexto inmediato de manera que se vuelven inmanentes al texto ya que, como recuerda Bajtín, todos los enunciados se presentan como sentido: el significado es una abstracción.

---

<sup>15</sup> Augusto Ponzio establece una serie de paralelismos entre Peirce y Bajtín que nos pueden llevar a considerar la teoría del primero a la luz del segundo y viceversa. En Peirce, la relación entre el signo y su objeto está necesariamente mediada por la relación entre signo e *interpretante*. Sin interpretante, no existiría el signo. El significado es el interpretante. El interpretante a su vez, al ser un signo, remite a otro interpretante y así, hasta el infinito, según una cadena abierta de remites. Peirce distingue el *interpretante inmediato* que fija el uso del signo en la tradición, del *interpretante dinámico*, que es el efecto actual que el signo como tal determina, en la línea de lo que hace Bajtín entre *significado* y *sentido*. (Ponzio, 1998: 82)

Ciertos elementos implican también el poder que los lógicos llaman performativo, es decir, el poder de cumplir aquello que describen ("abro la sesión"): es el caso de las dedicatorias. Dedicar un libro A Un Tal no es más que imprimir o escribir sobre una página una fórmula del tipo "A Un Tal". Caso límite de la eficacia paratextual, porque es suficiente decirlo para hacerlo. (*Umbrales*, 15-16)

### 3. PERFORMATIVIDAD Y ACTOS DE LENGUAJE (LA FUERZA ILOCUTORIA DE LOS PARATEXTOS)

El contexto situacional, al hilo de lo dicho, puede abrir una vía explicativa para la función del espacio paratextual como un todo y, en particular, para cada uno de los paratextos, en el estudio de la transición entre el habla y la escritura. Pero también el contexto situacional sostiene y posibilita los llamados actos de lenguaje (Speech Act), los cuales intentaremos reeditar en nuestro estudio paratextual.

Los actos de lenguaje se han utilizado en la Pragmática Literaria siguiendo diversas estrategias: existen los planteamientos que se limitan a efectuar un trasvase de los conceptos a la descripción literaria, mientras que también los hay que trazan una analogía entre la literatura y su uso en la situación comunicativa. De este último tipo de enfoque, pueden rescatarse aquellos estudios que trazan una diferencia entre el uso convencional y el uso literario, de aquellos que no ven razones para separarlos (Pratt, 1977).

John Langshaw Austin fue el primero en detectarlos y nombrarlos como tales. El texto que nos ha llegado a nosotros, *Cómo hacer cosas con las palabras*, es un texto no acabado que responde a la recopilación de una serie de conferencias dadas por el profesor de Oxford. Atendamos a las líneas generales de su discurso –actos performativos o realizativos, circunstancias que los posibilitan, clasificación, posición marginal de la literatura– siempre con la mirada puesta en nuestro objeto de estudio.

Parte Austin de la observación de que en la lengua ordinaria existen ciertas expresiones que no pueden entenderse como enunciados *constatativos*. Estas expresiones peculiares merecen dos señalamientos:

A) no describen o registran nada, y no son verdaderas o falsas y B) el acto de expresar la oración es realizar una acción, o parte de ella, acción que a su vez no sería normalmente descrita como consistente en decir algo. (1998: 45-46)

Esta clase de enunciados serán denominados *realizativos* o *performativos*<sup>16</sup>. Austin establece una clasificación de las situaciones en las que tales actos son fallidos o en su terminología –con la que pretende señalar la diferencia de criterio de verdad usado en los constatativos (verdadero/falso)– son *infelices*. La *felicidad* de tales actos dependerá de que «las *circunstancias* en que las palabras se expresan sean *apropiadas*, de alguna manera o maneras» (49). No sólo serán las circunstancias las que posibilitan la felicidad de tales actos, sino que también habrá que seguir los *procedimientos* admitidos.

---

<sup>16</sup> No hay unanimidad respecto a la traducción del término inglés “performative”.

Además, Austin distingue «un grupo de cosas que hacemos al decir algo», que corresponderán a tres actos distintos<sup>17</sup>.

1. *Locucionario* o *locutivo*: consiste en realizar el acto de emitir ciertos ruidos en consonancia con una serie de reglas gramaticales, semánticas, etc., es decir, consistiría en decir lo que uno dice.
2. *Ilocucionario* o *ilocutivo*: consiste en la acción realizada al decir algo. Está dotado de una *fuerza ilocutiva* o *ilocutoria*; ya sea de promesa, pregunta, orden, advertencia, etc.
3. *Perlocucionaria* o *perlocutiva* : consiste en las consecuencias o efectos logrados sobre el oyente al decir lo que digo: asustar, enfurecer, alegrar, seducir, etc.

De lo que se sigue que cualquier enunciado puede tener una *fuerza ilocutiva*. Austin establece y somete a discusión una serie de criterios y de tests para establecer las diferencias, especialmente problemáticas entre la segunda y la tercera categoría, con el objeto de presentar, en la última de sus conferencias publicadas, una clasificación de cinco clases de fuerzas ilocutorias que responderán a cinco clase de actos: *judicativos* (valorar, juzgar, absolver, etc.), *ejercitativos* (ordenar, advertir, ruego...), *compromisorios*, (pacto, contrato, doy mi palabra, etc.), *comportativos* (agradezco, rindo tributo, aplaudo, etc.), y *expositivos* (enunciar, describir, avisar, clasificar, definir, etc.).

Ahora bien, el uso del lenguaje literario ¿qué clase de vínculo mantiene con la tipología de acciones enunciadas? Si bien es cierto que Austin aborda el estudio de la lengua ordinaria en un contexto oral -de

---

<sup>17</sup> El motivo de esta distinción es unificar bajo las mismas categorías los actos constatativos y los realizativos, ya que la fuerza ilocutiva de un enunciado puede ser implícita o explícita. Puede decirse "Este perro está rabioso" como una advertencia o bien directamente con el verbo realizativo: "Te advierto que este perro está rabioso".

hecho, la mayoría de ejemplos tomados corresponden a situaciones de diálogo o enunciados como promesas o juramentos-, en contados lugares de *Cómo hacer cosas con las palabras* aparecen los actos de lenguaje en el contexto de la literatura. Y cuando lo hacen, son tratados de la siguiente manera:

Una expresión realizativa será hueca o vacía *de un modo peculiar* si es formulada por un actor en un escenario, incluida en un poema o dicha en un soliloquio. (63) (...) Hay *usos parásitos* del lenguaje, que no son en serio, o no constituyen un uso normal pleno. Pueden estar *suspendidas las condiciones normales de referencia*, o puede estar *ausente* todo intento de llevar a cabo un acto perlocucionario típico, *todo intento de obtener que mi interlocutor haga algo*. (148, la cursiva es nuestra)

Los dos aspectos puestos en relieve por la cursiva deben entenderse desde un concepto de literatura restringido al de uso mimético del lenguaje, esto es, en tanto que fingimiento del habla llevado a cabo en el teatro o en los diálogos novelísticos. Esta visión reduccionista del hecho literario será reformulada en las distintas y posteriores aplicaciones de los actos de lenguaje en el discurso literario. La suspensión de las «condiciones normales de referencia» será estudiada como regla pragmática en las teorías de la ficcionalidad, cuyo estudio puede remitir a la famosa fórmula de Coleridge: "the willing suspension of disbelief". La negación de la dimensión perlocutiva del acto literario desde este enfoque restrictivo parece obviar la posibilidad de investigar las diferentes reacciones por parte del lector<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Arturo Casas (1994: 246) se suma a la crítica expuesta, según la perspectiva de la retórica: «entendemos que el texto, elaborado merced a las pertinentes operaciones constructivas de *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, sólo alcanza acabamiento a través de la *actio*, manifestación concreta a través de la cual el receptor percibe un proceso semiótico, un discurso destinado a conmovirlo y acaso a formarlo o convencerlo.»



En una nota al pie –significativamente, en ese lugar del texto– Austin inscribe, por fin, el verbo *escribir* y *citar* y da a conocer la segunda de las caracterizaciones de estos actos anómalos, junto al de parasitario:

Aunque no lo mencionaremos en todos los casos, debe tenerse presente la posibilidad de *decoloración* del lenguaje, tal como ocurre cuando nos valemos de él, en una representación teatral, al escribir una novela o una poesía, al citar o al recitar. (136, n.7)

En esta primera teoría sobre los actos de habla, los paratextos son aludidos hasta tres veces por Austin. Veamos en qué contexto lo hace.

Según el oxoniense, existen una serie de recursos lingüísticos responsables de aclarar la fuerza de la expresión, aparte de los realizativos explícitos (una promesa podría realizarse con un simple “lo haré” o bien formularse explícitamente como “*prometo que lo haré*”). Pues bien, los paratextos aparecen en tres de los seis casos de estos recursos que llega a calificar de «primitivos» y «toscos».

Las didascálicas, paratextos teatrales, indicadores de cómo el actor debe interpretar y entonar las palabras aparecen dentro del segundo tipo de recursos: “Tono de voz, cadencia, énfasis”. Normalmente entre paréntesis, las didascálicas permitirán que el enunciado cobre una fuerza u otra (de advertencia, de pregunta, de protesta, etc). En el mismo apartado, se incluye el empleo de la bastardilla y el signo de puntuación como otros dos recursos (118). Éstos son casi los únicos ejemplos que se refieren a la palabra escrita. El lenguaje literario es considerado como una desviación del lenguaje ordinario.

En el apartado de los recursos también estarán incluidas las partículas conectivas. Afirma que algunas (“por lo tanto”, “con todo”) pueden sustituirse o equivalen al uso de algunos verbos realizativos (“insisto que”, “concluyo que”).

Según Austin

Una finalidad muy semejante cumple el uso de títulos tales como Ley, Proclama o el subtítulo “Ensayo”. (120)

Asimismo, cuando Austin, en el último de los casos escribe sobre “Las circunstancias de la expresión”, vuelve a tomar un título (Advertencia) para ejemplificar un nuevo caso de acto realizativo.

Según esta primera teoría de los actos de habla, didascálicas y títulos se distinguen del texto por su función realizativa y fuerza ilocutiva; abren la posibilidad de considerarlos como tales incluso en un enfoque como el de Austin, pionero en la materia, pero que no trata en toda su riqueza el fenómeno literario.

Richard Ohmann continuará la estela abierta por Austin pero dará un paso más allá. Uno de los propósitos de éste es ofrecer una definición de la literatura que supere las estrecheces de antiguas definiciones mediante la aplicación de los Actos de habla. Agrupa seis ideas diferentes que sustentan sendas definiciones sobre la literatura en dos clases: aquellas que se ocupan del texto en sí, –referencias, verdad y significado– definiciones que denomina *locutivas* y las que se centran en sus efectos, definiciones *perlocutivas*.

El gesto que queremos subrayar en Ohmann es que amplía la aplicación de los actos de habla a la escritura. La escritura debe considerarse

también como acto locutivo: acción que hacemos sólo por el hecho de escribir que equivale a grabar sobre el papel una serie de grafías, las cuales siguen una serie de normas como las gramaticales. Además, propone el reto teórico de buscar una definición que comprenda la fuerza ilocutiva.

Una obra literaria es un discurso cuyas oraciones carecen de las fuerzas ilocutivas que les corresponderían en situaciones normales. Su fuerza ilocutiva es mimética. Por mimética quiero decir intencionadamente imitativa. (...) Una obra literaria apela a toda la competencia de un lector en cuanto descifrador de actos de habla, pero el único acto de habla en el que participa directamente es el que he llamado mimesis (1999a: 28-29).

Si bien es evidente que presenta una ampliación de los postulados de Austin su idea en torno a la mimesis,<sup>19</sup> todavía es muy restrictiva; la literatura sigue siendo vista desde la perspectiva de un uso del lenguaje parasitario en relación con las circunstancias de su uso normal: «Sin dejar de reconocer lo poco afortunado del término, podemos seguir con provecho esta sugerencia» (43). Bobes Naves ha señalado certeramente uno de los problemas del planteamiento de Ohmann:

Es necesario distinguir un proceso comunicativo envolvente, de carácter social, entre el autor y el lector<sup>20</sup>, y otro proceso verbal en el mundo de la ficción de la novela donde habla un narrador y ocasionalmente hablan los personajes, si él los deja. La confusión de estos dos procesos comunicativos es lo que lleva a Ohmann a negar fuerza ilocutoria al mensaje de la literatura. (1998: 253-254)

---

<sup>19</sup> En el siguiente apartado se intentarán exponer los actos de lenguaje en relación con lo que se ha denominado actos de ficción, sometiendo a crítica la visión mimética de Ohmann.

<sup>20</sup>«El emisor piensa en la crítica, en la denuncia, en el valor corrosivo de la parodia, etc., y en este sentido toda obra literaria responde a unos deseos y a una actitud del autor que da al texto, en conjunto, una gran fuerza ilocutoria.» (Bobes Naves, 1998: 253)

Ohmann afirmará un poco más adelante, en lo que es una nueva vía de aplicación del concepto en la literatura, que «todos los actos ilocutivos tienen un carácter contractual<sup>21</sup>» (41). Tal aseveración debe ubicarse dentro de los criterios para que se dé la felicidad en un acto ilocutivo, los cuales son sintetizados por el propio Ohmann en su lectura de Austin en la siguiente forma: las circunstancias deben ser las apropiadas, las personas deben ser las adecuadas, el hablante debe tener los sentimientos, pensamientos e intenciones apropiados a su acto y ambas partes deben comportarse a continuación de forma apropiada. (40)

Esta afirmación nos llevará a considerar en el siguiente apartado los contratos que hacen posible que un texto adquiriera el rasgo de ficticio. Pero antes de llegar a ellos, puede proponerse la particular forma de significar de los paratextos como enunciados realizativos a partir de su función vinculada con la fuerza locutiva e ilocutiva de un paratexto.

Recorridos algunos conceptos afines y precursores de los actos de habla –y vistas algunas aplicaciones inmediatas para el espacio paratextual–, ingresemos directamente en la cuestión de la mano de Genette. Éste sugiere la vía de investigación que hemos tomado para el estudio de los paratextos. Entiende que existe una gradación de estados concerniente a la fuerza ilocutoria de un paratexto que parte de la información pura del nombre de autor o de la fecha de publicación, pasa por la intención, interpretación autorial o editorial –función, *grosso modo*, de algunos prólogos o de las indicaciones genéricas; éstas, por ejemplo, vendrían a significar “tenga a bien considerar que este libro es una novela” – y acabarían en una *decisión* (uso de

---

<sup>21</sup> El *principio de cooperación* de H.P. Grice (1967) es aplicado para estudiar las reglas y la lógica de la conversación.

seudónimo o de título determinado), un *compromiso* (según contratos de ficción de cada género), un *consejo* o un *permiso* (15).

Sin duda, uno de los puentes explícitos tendidos entre la primera teoría de los actos de habla y los paratextos es el ejemplo espigado de las didascálicas, el cual encuadra perfectamente dentro de la consideración que Austin y Ohmann tienen de la literatura en su relación mimética y parasitaria con el lenguaje normal. Ahora bien, la consideración del acto de la escritura como locutivo, abre las puertas a reconsiderar las ideas claves de Austin para discutir hasta qué punto puede entenderse la inscripción paratextual.

El primero de los criterios, aquél que nos indica que las circunstancias deben ser las apropiadas, nos remite a que un paratexto sólo funcionará correctamente si se ubica bajo una serie de condiciones. La primera y más evidente puede ser que aparezca en el lugar adecuado dentro del volumen del libro. Cada paratexto tiene asignado un lugar de aparición determinado: en la tapa o en el interior, antes, simultáneamente o después del texto, o bien entre determinados paratextos.

A estas convenciones, se les agregan otras de carácter plástico o visual que también son editoriales como la de marcar una sangría determinada (caso de los epígrafes), utilizar una tipografía concreta (el cuerpo del título de la tapa será mayor, por ejemplo, que el de la dedicatoria) o separada por una serie de espacios o páginas en blanco. Estas características son necesarias para el uso y recepción normal de los paratextos, ya que en el caso de no ser seguidas, podría confundirse, por ejemplo, el nombre del autor con el del título. La ruptura de ellas en un empleo anómalo puede ser una estrategia de escritura.

El criterio de que sean las personas adecuadas, las implicadas en el acto comunicativo, dentro de la escritura, es problemático en algunos casos que presenta la paratextualidad. Al no compartir el contexto situacional, el lector no puede determinar a ciencia cierta a quién se debe la inscripción paratextual. Debe suponer que lo ha hecho el autor para que la fuerza ilocutoria no se vea puesta en entredicho. Independientemente de la autoría real de cada paratexto, la situación de comunicación debe trabajar con la hipótesis de la figura del autor. Por ejemplo, la autoría del título corre a cargo en numerosas ocasiones a cargo del editor, así como la elaboración de un índice de las partes, de los capítulos o de las materias.

Un caso extremo que puede servir de ejemplo paradigmático es el de la dedicatoria. El lector debe *creer* o *suponer* que el destinatario es el mismo autor, ya que si no fuera así, la fuerza ilocutiva del paratexto, en este caso, afectuosa, a modo de homenaje, desaparecería. Aquí topáramos con la tercera de las ideas claves que debería ser la de la apropiar las intenciones y pensamientos a su acto. Lo que está claro es que el paratexto no funcionaría bien en el caso de que por ambas partes no hubiera un comportamiento apropiado.

Cada uno de los actos de lenguaje asociados a los paratextos son escriturales: la acción que realizan –titular, epigrafiar, notar, prologar, etc.– debe realizarse por escrito. Son también realizativos, ya que sólo se pueden llevar a cabo realizando la acción, esto es, únicamente escribiendo (substitúyase por cada uno de las acciones: titular, epigrafiar, etc.) en las circunstancias adecuadas se logrará que una obra lleve un título, un epígrafe, etc. Todos los paratextos pueden pensarse desde una fuerza ilocutoria propia

que sustituya su acción por otra análoga o muy parecida y que de hecho sirva para entender en qué consiste su función.

Así, el *titular* será equivalente a denominar, bautizar, dar nombre, pero también a prometer, juzgar y más acciones realizativas. Asimismo, *epigrafiar* puede dar lugar a un sinfín de actos descritos desde la clasificación de Austin como *comportativos* (agradecer, rendir tributo, aplaudir...), *expositivos* (avisar, clasificar, definir...) o *judicativos* (valorar, juzgar...).

En los paratextos más extensos, como en los epílogos (concluir, indicar, señalar, insistir...) o en los prólogos (presentar, abrir, contratar...) también puede llevarse cualquiera de estas acciones. El paratexto que nuevamente parece más limitado sería el de la dedicatoria cuya fuerza comportativa sería la más extendida<sup>22</sup>. El hecho de que en un terreno de análisis general, en una situación comunicativa de contexto no saturable como la escritura, nos aparezcan tal profusión de actos de habla asociados a los paratextos, no debe extrañarnos ya que el contexto en el que cobran sentido, es el propio contexto del texto o el inabarcable de la competencia lectora de cada lector. Pero no por ello, debe dejar de señalarse que los paratextos poseen una performatividad con marcada fuerza ilocutiva.

También los paratextos participarán activamente en la instauración y ejecución de ciertos pactos, cuya realización por escrito pueden llevarnos a la noción de contrato.

O más precisamente, a una teoría pragmática de la ficcionalidad.

---

<sup>22</sup> Ver la dedicatoria que analizamos un poco más delante de *Fervor de Buenos Aires* de Borges.

#### 4. ACTOS DE FICCIÓN: LA NATURALEZA PRAGMÁTICA DE LA FICCIONALIDAD

Austin, al definir por primera vez los actos de habla, como hemos recogido un poco más arriba, refiere el funcionamiento diferente de los enunciados *realizativos* por contraste de los *constatativos*. Afirma que si bien éstos pueden ser verificados, sobre aquéllos no puede decirse si son verdaderos o falsos, sólo puede decirse si son felices o no, en función de la apropiación con el contexto. Puede afirmarse que algo similar ocurre con aquellos enunciados que forman parte de un texto literario. Ya aparezcan en un poema, en una obra de teatro o bien en una novela, los enunciados se refieren de tal manera a los objetos que es imposible decir sobre ellos si son verdaderos o falsos. Como mucho, podrán emitirse juicios sobre su verosimilitud, ya sea en el sentido aristotélico del término –aquellas acciones que pudieran acontecer–, o bien en el sentido recogido en algunas Poéticas neoclásicas (Boileau) donde lo verosímil se confunde con lo decoroso. Se reconocerá en el fondo que tales criterios presentan un “aire de familia” con las condiciones de apropiación desarrolladas por los lingüistas que se dedican a la pragmática.

El término *ficción* ha sido abordado desde diferentes ópticas. Garrido Domínguez (1997: 11-40) enumera de forma sintetizada cuatro enfoques diferentes. Mientras que el *ontológico-semántico* da cuenta de la naturaleza de los entes de ficción y del hábitat que los acoge –trata de dilucidar las distancias entre el mundo de la ficción y el mundo actual– y el *antropológico*



*imaginario* focaliza sobre cuestiones que conciernen a las formas o símbolos plasmados por la imaginación creadora y su correspondiente arraigo antropológico, la *estilística* se ocupa de las restricciones derivadas del género y de las demás convenciones literarias.

El cuarto de ellos, enfoque al que le dedicaremos nuestra atención, proviene de la *pragmática* y se define a partir de «convenciones institucionalizadas que regulan el comportamiento del lector ante el tipo de discurso propio de la comunicación literaria». En la comunicación literaria, se produce una suspensión de las reglas que rigen el mundo para dar paso a otras nuevas. Tal suspensión puede llevarse a cabo gracias a un acuerdo sobre la utilización del lenguaje y las referencias al que llegan autor y lector.

En este punto, de nuevo, encontramos la cuestión de la *literariedad* y la teoría desviacionista; si bien unos consideran que la ficción es una condición suficiente y necesaria para determinar lo literario, otros se oponen reconociendo que también en otros géneros discursivos –en sentido bajtiniano– como el chiste o una relación oral participan de esa suspensión referencial.

Grice acuñó, para el análisis de las reglas conversacionales, el llamado Principio de Cooperación, al que más de un teórico acude para abordar el problema de la ficción (Villanueva, 1994; Warning, 1989): «el uso del lenguaje responde a un acuerdo previo de colaboración entre los hablantes y es el motor social que hace funcionar la maquinaria lingüística de modo que sirva razonablemente bien a la comunicación» (Reyes, 1994: 62-63). El acuerdo será regido por una serie de máximas –*cantidad, calidad, relación y manera*– que seguirán los hablantes, las cuales asegurarán la felicidad del acto. Más

adelante, Sperber y Wilson revisaron la serie y resumieron las máximas en única exigencia: el *ser pertinente*; es decir, comportarse adecuadamente en cada situación (1994: 78).

En el caso de la comunicación literaria, se ha llegado a defender la ficción como un efecto contractual. Como se ha recogido entorno al enunciado bajtiniano, el mensaje literario puede estudiarse, en parte, desde cierto carácter intencional. Respecto al mismo, Darío Villanueva elabora un puente entre la fenomenología y el estatuto contractual de la ficción: la *co-intencionalidad* o *intencionalidad inter-subjetiva fenomenológica* posibilitará destacar el estatuto contractual de la ficción. La esencia del performativo lingüístico consistirá en actos de asignación de significado y en actos de acomodación y apropiación de significado, lo que, en términos fenomenológicos, puede equivaler al significado como objeto intencional. Estos actos tendrán lugar tanto en la conciencia del autor como en la conciencia del lector. Dado que no «existe contacto sino a través del texto y puede no existir (lo que resulta más habitual que lo contrario) identidad de contextos, nunca la co-intencionalidad de que hablamos (...) caerá en la falacia intencional o genética» (Villanueva, 1994: 176-177).

Además, un poco antes en el mismo artículo sobre el realismo, Villanueva emparenta la suspensión a la que contribuye el pacto de la ficción al concepto de *epojé*: la «reducción fenomenológica consiste en suspender la creencia en la realidad del mundo natural, y consecuentemente la puesta entre paréntesis de las inducciones a que ello da lugar, para atenerse a lo dado, según reclamaba Husserl» (174).

Desde este punto de vista, han surgido propuestas que analizan los actos de lenguaje, que en ocasiones son llamados directamente *actos de ficción* (Genette, 1993), como aquellos que posibilitan e instauran “la suspensión del descreimiento” (Coleridge).

Samuel R. Levin, en un artículo acerca de la poesía –pero como se verá también es aplicable a los relatos, al menos, en primera persona– intenta dar con una fórmula que dé cuenta del acto de habla, más concretamente, de su fuerza ilocutiva, bajo la hipótesis de que en todo poema «hay implícita una oración dominante que queda elidida posteriormente, pero cuya existencia es necesario postular» que permite entender de forma adecuada ciertos versos. Ésta sería:

Yo me imagino a mí mismo en, y te invito a ti a concebir, un mundo en el que...  
(1999: 70)

Bajo tal suposición se haría explícito el lugar desde el que habla el poeta, aunque también creemos que puede ser aplicado a una narración sometiendo la frase a una pequeña corrección de la persona verbal: “Yo imagino a alguien en”. De hecho, una función parecida desempeñan ciertos *incipits* convencionales como “Érase una vez” o “En un lugar muy lejano”<sup>23</sup> que inducen al lector a trasladarse a determinados mundos. La formulación de Levin podría entenderse como una fuerza directiva (“Imaginad que”) con fines perlocutivos, en términos de lo que Searle (1990) desarrolla en su obra.

---

<sup>23</sup> Morhange, después de analizar diversos inicios de relato, llega a la conclusión de que tales fórmulas incluyen –reconocen– al auditorio en su enunciación pero manteniendo, marcando una distancia que es de orden espacial, temporal y cosmológico entre el mundo relatado y el mundo de las experiencias cotidianas de los oyentes. Esta distancia, aunque no en fórmula ritualizada, se encuentra también en la novela constatando que en ambos casos se da. «La prueba del pasaje de un universo a otro parece tener lugar cada vez que la historia (narración) es narrada, sea cual sea la situación cultural e histórica en la que se dé el acto de contar» (1995: 389).

Sin embargo, G. Genette dedica en *Ficción y Dicción* un capítulo a los actos de ficción donde matiza el carácter de la fuerza ilocutoria que se pone en juego en la escritura. Entiende que el acto de ficción consiste en una formulación declarativa. El discurso usado en las matemáticas sería el que daría cuenta del operador actuante: "Sea un triángulo ABC". De esta manera glosa la fórmula pseudosearleana de la siguiente manera:

Yo, autor, por la presente, adaptando a la vez las palabras al mundo y el mundo a las palabras, y sin cumplir ninguna condición de sinceridad (=sin pedirlo y sin pedir que lo creáis), decidido ficcionalmente que  $p$  (=que una niña, etc.). (1993: 43)

La argumentación ahora pasa por señalar que el enunciador no necesitaría una petición de permiso ya que operaría respaldado por una convencionalidad institucional, en virtud de la cual jugaría un papel de demiurgo y *onomaturgo* -instancia divina que daría el nombre a las cosas. La función de *onomaturgo* afectaría tanto al mundo imaginario sustentado por palabras, como a la función de paratextos como el título que denominan o bautizan la obra. La cuestión institucional podría reducirse en última instancia a que apareciera el texto encuadernado como libro y acompañado de alguna marca paratextual -sólo con una sería suficiente- que indicara que el texto en cuestión debe considerarse como de ficción. El sello de una editorial dedicada a la producción de ficción, el nombre de una colección, el título genérico o implícitamente alusivo a un género literario o hasta el nombre de un autor -en el caso de que sea conocido- bastarían para poner en

marcha el pacto de la ficción. No obsta, empero, que el carácter ficcional pueda provenir desde la misma intencionalidad del lector<sup>24</sup>.

Para algunos planteamientos, dicho pacto de ficción es condición necesaria de lo literario. Siegfried J. Schmidt, miembro destacado de la llamada Teoría Empírica de la Literatura, define como literario aquello «que los participantes de la comunicación implicados en procesos de comunicación a través de textos tienen por literario sobre la base de normas poéticas válidas para ellos en una situación de comunicación dada». La especificidad de la comunicación literaria se dará por medio de la *regla F* la cual aclarará que

para todos los participantes en la comunicación estética rige la instrucción de actuar tendente a obtener de ellos que de entrada no juzguen los objetos de comunicación interpretables referencialmente o sus constituyentes según criterios de verdad como verdadero/falso. (Schmidt, 1987: 203)

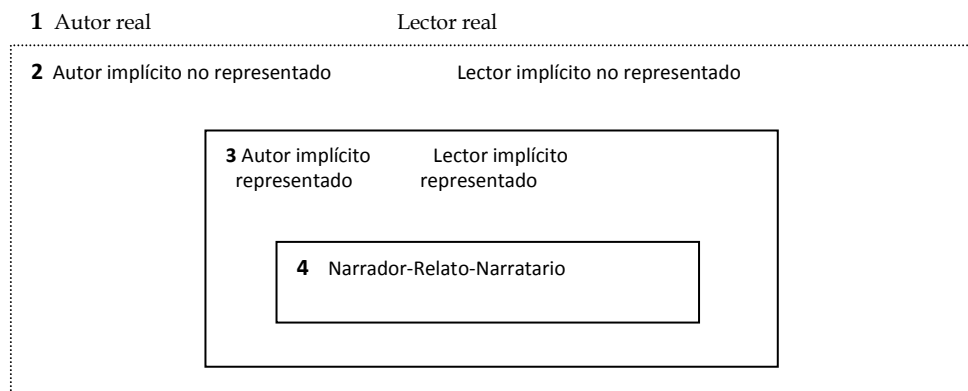
Gracias a la *regla F*, los elementos de la comunicación literaria tenderán a volverse *fictivos*. Señala Schmidt (1987) que tal regla inducirá un efecto semántico sobre el autor y el lector al crearse la diferencia entre un *yo real* y un *yo fictivo* (desdoblamiento que también se daría con el lector). Si se atiende a cómo se formula la enunciación, podrá distinguirse entre *enunciación*, *enunciación enunciada* y *enunciado*. La primera de ellas responde al acto del autor que decide escribir: poner por escrito su discurso, el cual se ubica en el mundo real. Para ello, forzosamente se despliega, ya por escrito, como *yo fictivo* el cual se encarga de la enunciación enunciada, que tendrá su correlato en un *tú fictivo*, ambos situados en el *mundo fictivo*. En boca del yo

---

<sup>24</sup> Gesto que subrayaré, como veremos al final del capítulo, Borges en algunos de sus ensayos y ficciones.

fictivo dirigido al tú fictivo se pondrá el enunciado, esto es, la misma historia narrada.

Esta estratificación y división de instancias por mundos se desencadena en el mero acto de abrir el libro, al suspender las reglas que rigen la realidad. Pozuelo Yvancos da cuenta también de otra suspensión no menos decisiva que opera al contraer lo que denomina el *pacto narrativo*. Este pacto, presente en todo discurso narrativo, «es el que define el objeto –la novela, cuento, etc.– como verdad y en virtud del mismo el lector aprehende y respecta las condiciones de Enunciación-Recepción que se dan en la misma» (1988: 234). Gracias a este pacto el lector aceptará la diferenciación entre autor (quien da la historia) y narrador (quien la enuncia) y entre lector y narratario. Pero los tratados narratológicos y teóricos en general (Booth, 1974; Eco, 1979; Genette, 1998; Iser, 1987; Fisch, 1989) han afinado más su bisturí al establecer una serie de diferencias en la enunciación que pueden mostrar la complejidad de los diferentes pactos que se dan. Pueden quedar resumidos en el cuadro que se adjunta (1988: 236)



Un primer comentario se impone al comprobar que las categorías utilizadas corresponden a dos criterios distintos que deben diferenciarse,

pero que no por ello dejan de ser de gran utilidad. Se constata esta distinción con el empleo de la línea punteada y de la continua. Las categorías de *autores* y *lectores implícitos no representados* son no inmanentes y han sido enunciadas desde la fenomenología de la lectura, mientras que las otras –incluidas en los rectángulos continuos– son inmanentes al texto y usadas en narratología. Vayamos de fuera hacia dentro.

El par autor real-lector real (1) representa categorías de la realidad empírica. El autor real puede identificarse por el nombre y los apellidos inscritos en el paratexto del nombre del autor, los cuales deberán coincidir, en el caso de que no exista un juego de seudónimos o de apócrifos, con los inscritos en el registro civil. Productor (*autor real*) y receptor (*lector real*) son las categorías más exteriores y preexistentes al mismo texto; con ellas trabajan los planteamientos sociológicos.

Si penetramos la línea discontinua, nos encontraremos con el par *autor implícito no representado* y *lector implícito no representado*. La denominación de *autor implícito* se debe a W. Booth (1974, 67-72), de la que existen, por lo menos, dos acepciones. La primera de ellas sería el segundo-yo del autor, desdoblado gracias a la distancia irónica o a otra clase de ocultación o fingimiento. La segunda de ellas correspondería a la imagen del autor construida por el texto, voz citada por las elecciones y normas que el texto implica (G. Reyes, 1984: 103-106), y que el lector reconstruye. Atiende, por lo tanto, a una decisión hermenéutica y tiene un carácter de autor ideal.

El *lector implícito* recibe formulaciones muy parecidas por parte de U. Eco –*lector modelo*– y de Iser –*implied lector*. Son estrategias que actualizan el

sentido potencial del texto o que lo completan llenando los vacíos<sup>25</sup>. Es también un lector ideal, el cual es denominado por Genette como *lector virtual* (1983: 103).

Las *nociones de autor implícito representado* y de *lector implícito representado* se adentran ya en la inmanencia textual. El autor implícito representado es el responsable de la escritura-autoría del relato según la indicación que nos ofrece el mismo relato; es un personaje diferente de esa “imagen de autor” del no representado y, por supuesto, del autor real (Pozuelo Yvancos, 1988: 239). Sin embargo, debe indicarse que puede ser imposible desligarlo en ciertos textos del narrador. Su papel contrasta con el narrador en aquellos relatos en los que aparece una figura afín a la del compilador, donde figura un autor que controla el texto, añade comentarios, juzga al narrador, incluso corrige su perspectiva<sup>26</sup>.

El lector implícito representado es el lector representado por unas marcas textuales fácilmente detectables, como “amable lector” o “desocupado lector”. Es la instancia que dialoga tanto con el autor implícito representado como con el narrador. Su función, paralelamente a lo que sucedía con el autor implícito representado, es en ciertos casos difícil de separar de la del narratario. En algunos textos pertenecientes al género picaresco puede quedar clara la diferencia.

El último de los pares *-narrador y narratario-* son los núcleos centrales de los desarrollos narratológicos. El narratario sería el receptor simultáneo a

---

<sup>25</sup> En el apartado dedicado a la fenomenología de la lectura, se enuncian estas categorías más cuidadosamente con el objeto de reeditarlas para la cuestión paratextual.

<sup>26</sup> Un ejemplo de este fenómeno puede hallarse en la lectura que proponemos de Roberto Arlt en “Un comentador sospechoso”, dentro del tercer capítulo, “El lector en los márgenes”.



la emisión del discurso, esto es: dentro del relato, asiste a su emisión en el instante mismo en que se origina. Sería, por ejemplo, en un relato articulado desde el *nos*, la persona o personas aludidas con esa primera del plural. El narrador será el responsable de la acción del decir.

Hecha esta caracterización de las diferentes instancias que se ponen en juego en el pacto narrativo, cuyas aplicaciones tendrán largo recorrido en nuestro trabajo, nos queda preguntarnos a quién podemos atribuir la enunciación paratextual y a quién se dirige.

Todo paratexto puede tener una enunciación diferente que es aceptada por el lector.

En el caso de los títulos y subtítulos, es el autor real quien decide normalmente junto al editor el nombre de la obra. Que el autor pueda imponer su criterio dependerá del prestigio o capital simbólico que éste tenga para negociar con el editor. Existen también casos que por el fallecimiento del autor –obras inacabadas o manuscritos sin titular– se desconoce la decisión del autor al respecto, lo que pone en manos del editor o de los diferentes mediadores –investigadores, estudiosos, traductores– la decisión. Ésta es la opinión de Genette. Sin embargo, indudablemente el título tiene un efecto poderoso sobre la imagen del autor o sobre el autor implícito no representado.

La cuestión sobre cuál es la instancia que dedica ahora puede resolverse en un primer momento atribuyéndolo al autor real. Ahora bien, también algunas dedicatorias podrían ser atribuidas al autor implícito no representado o, en el caso que hubiese figuras explícitas de autoría como la

del compilador, al autor implícito representado. La confusión entre las instancias sólo se podrá resolver mediante una cuidadosa lectura, por lo tanto, escaparían por lo general de la presencia inmanente del texto. Claro está que el destinatario es el elemento más importante de este paratexto, el cual puede tratarse tanto de alguien real (a un lector real) como de alguien imaginario (narratario).

En la misma confusión puede moverse la instancia del epígrafe. Afirma Genette que los epígrafes de *En busca del tiempo perdido* tanto pueden atribuirse a Proust como a su narrador-héroe. Quizás la sistematización que hemos presentado sería más adecuada para abordar el problema.

Sin embargo, las notas al pie, el prólogo y el epílogo presentan un repertorio más grande y rico de posibilidades enunciativas, dada su extensión y participación en la narración. En *Umbrales*, Genette presenta unas categorías que pueden servir para abordar a la vez los tres paratextos. El autor del prólogo o destinador puede ser: *autoral* o *autógrafo* –coincide, por lo tanto, con el autor de la obra–, *alógrafo* –se debe a otra pluma– y *actoral* –es un actor o personaje quien lo firma. Mientras que la calidad de la persona puede ser *real*, si es confirmada por todas las instancias paratextuales, *apócrifa*, si es anulada por alguna de estas instancias y, en el caso de que no cumpla ninguna, *ficticia*.

Si cruzamos la clasificación propuesta por Genette con la recogida en el cuadro que se ha adjuntado, observaremos cómo el paratexto autoral podrá desplegarse en el de autor implícito no representado y de autor implícito representado. Igualmente, podrá vincularse con el narrador según los casos o directamente con uno de los actores.

El problema de indeterminación enunciativa del paratexto puede interpretarse por su condición de umbral. A caballo del afuera del texto –en donde la institución editorial tiene gran parte de la responsabilidad– y del adentro –permitiendo la contaminación de la ficción–, el paratexto no contiene en la mayor parte de los casos un marca clara enunciativa que permita atribuirle una instancia concreta. Las instancias enunciativas paratextuales pueden resultar tanto inmanentes al texto como separadas de él. Por un lado, goza de la función pragmática de delimitación de la comunicación literaria, pero por otro, muchas veces, también ya la narración invade los márgenes del texto.

Quizás el prólogo merezca un apartado especial en el presente capítulo, por ser el paratexto que contribuya más explícitamente a la elaboración del *pacto de ficción*, el *pacto narrativo* –y de otros pactos que abordaremos más adelante.

## 5. DE PRÓLOGOS

A la vista de lo recogido sobre Genette en torno de los prólogos, uno de los primeros hechos que deben subrayarse es que la decisión sobre si el autor es *real*, *apócrifo* o *ficticio* puede sustentarse desde el mismo espacio paratextual, en función de la coincidencia de su inscripción con los otros paratextos –si coincide, por ejemplo, con el firmante del libro. El hecho es destacable ya que el autor explota, juega con la teórica función pragmática asignada al prólogo: la de establecer una presentación en donde queden expuestos los principios que deberán regirse en la comunicación escrita.

Puede defenderse que cuando un prólogo está firmado o cuando puede atribuirse a un personaje de ficción se pone en duda la presunta “seriedad” de las propias convenciones, que se mantienen en otros géneros discursivos escritos –piénsese, por ejemplo, en el prólogo de un libro de texto–, a la vez que se crea una ruptura de la norma que teóricamente regiría el paratexto. Pero esta aparente ruptura debe pensarse cayendo en la cuenta de que

Los prólogos cumplen un ritual de pasaje, el inicio de la ficción convierte al yo teórico, pensante, expositivo, en autor de ficción; la transformación provoca miedos e inquietudes que se dicen a cada paso, y se multiplican los pre-textos para dilatar el comienzo de la novela. (Ana María Camblong, 1997: 105, n. c)

La transición del yo teórico a autor de ficción, paralela al salto de la tapa del libro a sus páginas interiores, puede entenderse como un proceso de ficitividad –en la línea de lo señalado por Schmidt–, que atañe necesariamente al yo empírico que se proyecta en un yo de papel. La imagen proyectada por el enunciador en el prólogo contribuye, sin duda, a la construcción de las categorías antes presentadas del autor implícito no representado, autor implícito representado y narrador. Todo prólogo, leído a contraluz del texto principal, tendrá una clase de enunciación que podrá emparentarse más o menos con cada una de estas categorías<sup>27</sup>. El prólogo de *El Quijote* representa al propio Cervantes en el acto de escritura del prólogo, pensativo, en una imagen del autor renacentista:

Porque te sé decir que, aunque me costó algún trabajo componerla, ninguno tuve por mayor que hacer esta prefación que vas leyendo. Muchas veces tomé la pluma para escribille, y muchas la dejé, por no saber lo que escribiría; y estando una suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría, entró a deshora un amigo mío, gracioso y bien entendido, el cual, viéndome tan imaginativo, me preguntó la causa, y, no encubriéndosela yo, le dije que pensaba en el prólogo que había de hacer a la historia de don Quijote, y que me tenía de suerte que ni quería hacerle, ni menos sacar a luz las hazañas de tan noble caballero.

De esta manera, podrá afirmarse que el régimen de la ficción afecta claramente al prólogo ya que en él puede darse precisamente un juego con la presunta seriedad de las convenciones. El paratexto puede ser visto nuevamente como umbral en el que el propio texto invade su afuera teórico:

---

<sup>27</sup> Las novelas que son tomadas como relatos fundadores del género –*Gargantúa y Pantagruel*, *El Quijote* ya presentan en el prólogo claras marcas de ficcionalidad.

el marco en el que se instauran los pactos que aseguran su adecuada recepción, al extender el régimen ficcional del texto principal.

Simultáneamente a este hecho, una serie de estrategias más o menos tipificadas operan, sobre todo, en los prólogos, con el objeto de instaurar e imprimir un carácter de veracidad<sup>28</sup> a lo novelado. Para comprenderlas conviene no pensar la ficción como lo contrario de la verdad, en la línea de la interpretación referencial que debe aceptar el lector tal como se alude en la *regla F*. “El manuscrito encontrado” es quizás una de las estrategias más socorridas en los prólogos o en los *incipits*. Eco la parodia en el prólogo de *El nombre de la rosa* titulándolo “Por supuesto, un manuscrito”, lo que da cuenta de la tradición de esta maniobra.

Algunas estrategias inciden en presentar diferentes mediaciones entre el texto que constituye el núcleo del relato y el narrador –el testigo, el traductor, el editor, el detective, el investigador– o bien en jugar a la *mise en abyme* de la ficción dentro de la ficción. El hecho de que, en muchas ocasiones, estas estrategias de ficción tengan lugar en el prólogo puede permitirnos señalar dos implicaciones. La primera, ya referida antes, es que el prólogo ya es ficción; la segunda es que el prólogo puede actuar como marco<sup>29</sup>, realizando un efecto de encuadre de la ficción, lo que significará narratológicamente que la obra presentará diferentes grados de narración<sup>30</sup>;

---

<sup>28</sup> Dentro de los géneros cinematográficos esta función es análoga a la que cumplen los carteles o las palabras de la voz en *off* del principio o del final de la película. “Basado en hechos reales” sería una de las frases que resumiría el movimiento.

<sup>29</sup> Respecto al concepto de *marco*, véase el apartado sobre el *parergon* incluido en el capítulo que aborda las relaciones entre paratexto y deconstrucción.

<sup>30</sup> Por ejemplo, siguiendo la sistematización genettiana podríamos distinguir entre el nivel *extradiegético* del *diegético*. Un poco más adelante, se dará cuenta en la lectura de un prólogo de cómo se plantean estrategias metalépticas que consisten precisamente en plantear una indefinición sobre lo extradiegético y lo diegético, planteando una relación de adentro y afuera –entendida aquí como los niveles de la narración– conflictiva.

el primero de ellos se desplegará en el prefacio y cobrará un mayor *efecto de realidad* respecto al segundo –o siguientes– donde está ubicado el núcleo de la diégesis.

Por otro lado, ciertas maniobras efectuadas en los prólogos pueden analizarse en términos pragmáticos a partir del término de *implicatura*, la cual se encarga de dar cuenta de cómo producimos significado en contexto. La implicatura permite entender, por ejemplo, lo que ocurre cuando un hablante se aleja de una de las normas conversacionales. Tendría, entonces, la implicatura su equivalente en el empleo anómalo del paratexto. En el caso del prólogo, a menudo se cuestionan algunas de las bases del funcionamiento del pacto de ficción; el hablante o el escritor en vez de decir lo que dice *quiere decir otra cosa*. Son frecuentes los actos indirectos de habla, al igual que ocurre en la conversación, cuando en lugar de pedir algo directamente afirmamos, amenazamos, prometemos, etc.

Genette (2001: 157) escribe precisamente sobre una modalidad de prólogo que es el *denegativo*, el cual sostendría la siguiente frase “Esto no es un prólogo”. Otras de las figuras retóricas más comunes en los prólogos es la preterición que tendría una dinámica denegativa parecida.

Puede mostrarse que también en otros paratextos tal producción de sentido puede entenderse desde la noción de implicatura. Un caso de dedicatoria particularmente interesante al respecto sería la arreoliana de *Palindroma*:

La dedicatoria se suprime a petición de parte. (1980)

Esta clase de dedicatoria tiene una forma de significar negativa: negando su función cumple la acción que le es encomendada. Pero la cumple de una forma privada, no pública, ya que sólo la entiende, dado su carácter anónimo, quien debe recibirla. El acto ilocutorio de dedicar, su función performativa, queda cumplida, o, en términos de la Pragmática, se da felizmente aunque el mensaje –aislado– no tenga significado. El mensaje está situado en el contexto adecuado (la posición justo antes del título, la tipografía usada, la segregación del texto principal) y así puede cobrar sentido. Sin duda, es ésta una solución elegante para resolver el problema de dedicar una obra anónimamente pero sin renunciar a personalizarla.

Retomando los prólogos, puede referirse otro hecho destacable que presenta el texto narrado como enunciado y que vuelve a incidir en la intencionalidad de la comunicación literaria: la delineación de un destinatario. El prólogo acostumbra a dirigirse explícitamente a un presunto lector, ya sea mediante alusiones directas con el uso de vocativos de la clase, “apreciado lector”, “paciente lector” –lector implícito representado– o con el empleo de la segunda persona de forma que queda incluido dentro del texto como narratario.

Esta retórica particular del género puede interpretarse como la intencionalidad de diseñar e incluir al lector, el firmante, en el pacto de ficción que se está escribiendo/leyendo. No sólo se tratará de establecer un pacto de ficción, sino también de mostrar la poética del autor y de enseñar las instrucciones de manipulación del artefacto. Y tampoco no sólo estas instrucciones de uso (es decir, de lectura) se darán en el prólogo sino también éste puede ceder sus capacidades a otros paratextos como el de la dedicatoria



(la intercambiabilidad de papeles entre los paratextos, recordamos, es una de las razones que nos llevan a interpretar su conjunto como *espacio paratextual*).

Leamos un caso de prólogo/dedicatoria: se trata del texto que encabeza *Fervor de Buenos Aires* (1923) de Jorge Luis Borges, primer libro que aparece en las *Obras Completas* controladas por el propio autor; de forma que la siguiente dedicatoria ocupa un lugar privilegiado en ellas:

*A quien leyere*

Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, permíteme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nada poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor.

El título de la dedicatoria, que de hecho funciona por sí solo como tal, ya presenta una primera particularidad, respecto al destinatario, esto es, a la persona a la cual se le dedica *Fervor de Buenos Aires*. No es, como suele ser, una novia, un amante secreto, un familiar, un maestro o un amigo. La fórmula del subjuntivo de futuro “leyere” concierne a un conjetural lector de esta obra, no a cualquier lector. Si la mayoría de dedicatorias suelen constar únicamente de una preposición, preferentemente *a*, más un nombre propio y venir acompañadas de unas pocas palabras que refuercen la fuerza ilocutoria *comportativa* (“rendir tributo”, “homenajear”, “aplaudir”), no acostumbran a contar con un texto como el de este caso, el cual construye desde el margen de la obra, un determinado lector que puede tomarse como correlato de la poética borgiana.

En este breve párrafo encontramos un particular empleo de la gramática, todo un estilema borgiano, con ese “consentir” que debe aplicarse

normativamente a personas bondadosas que aceptan o transigen en algo en concreto, en lugar de a unas páginas de un libro; de hecho, este uso anómalo viene teñido por la figura de la prosopopeya. Borges se disculpa generosamente por haber escrito (y aquí puede sustituirse el verbo “usurpar” por “plagiar”) algún verso feliz antes que el lector lo hubiera hecho por su cuenta. El cuestionamiento del concepto de originalidad a la vez que la revalorización –descriminalización– de su par, la noción de plagio, son dos ejes de sentido sobre los que gravitan buena parte de los escritos borgianos, por lo que este texto inscrito al inicio de las *Obras Completas* irradia sobre todos sus cuentos, poemas y ensayos, contribuyendo a explicitar una particular manera de entender el uso del lenguaje. La dedicatoria postulará, entonces, cierta permutabilidad de las figuras del autor y del lector o lo que es lo mismo, indicará que lectura y escritura son dos caras de una misma experiencia. Esta postura, por otro lado, puede remitirnos a estrategias escriturarias propias de los prólogos cuya fuerza perlocutiva sobre el lector está dirigida a inspirarle, mediante el fingimiento convencionalizado, humildad o modestia, las cuales pueden formularse bajo las variantes de los tópicos *capatio benevolentiae* o *excusatio propter infirmitatem*.

El género del prólogo literario abreva de un repertorio altamente codificado de tópicos que pueden ser utilizados. A los dos que se acaban de mencionar, puede añadirseles aquellos tópicos que dan cuenta de la novedad de la obra –su vínculo con la tradición–, aquellos que resaltan la unidad del libro –en el caso de que sea una colección de textos, es especialmente destacado–, aquellos que tratan sobre la calidad de los hechos, sobre su veracidad, aquellos que matizan detalles de la génesis de la obra, aquellos

que recortan perfectamente la elección de su público, aquellos que son comentario del título o del género literario escogido, aquellos que actúan de pararrayos para posibles críticas, aquellos que funcionan como manifiesto, aquellos que proponen un orden de lectura, aquellos que contienen indicaciones sobre el contexto, etc.

La enumeración, sin ansias de ser exhaustiva, representa sólo algunas de las directrices que puede seguir la escritura de un prólogo ya que éste es un acto de lenguaje gracias al cual el autor –o su figura– toma una posición<sup>31</sup> respecto a un problema en concreto, o en función de lo comentado sobre Bajtín, responde a algo dicho y a algo que está por decir. Un rápido vistazo sobre estos tópicos puede convencernos de cómo el prólogo incide frecuentemente en determinar las condiciones y circunstancias para que la comunicación literaria se haga felizmente efectiva –génesis de la obra, pacto de ficción, veracidad– o bien de cómo traza las directrices de lo que pudiera verse como un *pacto de lectura*.

Con el objeto de rentabilizar y redituar los planteamientos traídos en este capítulo, pueden leerse algunos de los más de cincuenta prólogos de la obra de Macedonio Fernández *Museo de la Novela de la Eterna*, en donde el autor argentino despliega un gran número de variantes de este género literario.

Empecemos con el primero, que aparece bajo una dedicatoria:

Dedicada al Lector Salteado

---

<sup>31</sup> *Posición* también en el sentido de Bourdieu. Lo emplea en el análisis de las tomas de posición dentro del *campo literario* –último capítulo.

por

Macedonio Fernández

(De los cinco aplausos que hay: el de *llamar* al mozo; el de *espantar* las gallinas de un jardín; el de *cazar* una polilla al vuelo; el de autor u orador que *dice*, *comenzando* otro párrafo y *aplaudiendo* lo anterior: «Perfectamente entonces», «muy bien», «siendo así»; y el final de la ópera, tan largo que no puede explicarse sino como el *aplauzo* de la ópera a sí misma, –¿cuál será para esta Novela? (La cursiva es nuestra)

En primer lugar queremos subrayar el hecho de que el dedicatario sea el lector –recuérdese lo que sucedía con Borges– y que sea a su vez una clase particular de lector: el Lector Salteado, personaje inventado por Macedonio que será el correlato perfecto de su texto o su lector implícito representado<sup>32</sup>. Este prólogo es un prólogo de prólogos ya que es el primero que aparece; del que Ana María Camblong afirma que puede considerarse «que el texto fue concebido como umbral, ya sea de los prólogos ya sea de la ficción» (1997: 304, n.a).

Macedonio glosa un gesto, el aplauso, como acto polisémico del que destaca en su interpretación precisamente cinco enunciados con fuerza ilocutiva (ver el subrayado del texto) preguntándose cuál será el más apropiado para él. De hecho, lo que está postulando es qué clase de aplauso suscitará su obra; qué reacción de bienvenida se desencadenará en el público.

---

<sup>32</sup> Se le dedica un apartado especial dentro del capítulo “El lector en los márgenes”.

Fíjese que conviven en el prólogo la pedantería del autor u orador que controla su discurso y le da seguimiento con conjunciones ilativas – precisamente será una obra hecha de interrupciones–, con motivos cómicos como el de espantar gallinas o matar una polilla –humorismo macedoniano emparentado con el de De la Serna que teñirá las páginas–, con órdenes como las de llamar a un mozo –lector sometido al dictado del autor–, con, finalmente, la autorreferencialidad de la ópera, que puede verse como repliegue sobre sí misma. Cada una de estas cinco posibles aperturas marca algunas de las claves de lectura de la novela.

Pero también el prólogo, como venimos señalando, es el lugar donde se dan algunos pactos de ficción o, en general, pactos de lectura. Si la apuesta, como es la macedoniana, es la de un cuestionamiento radical de los pactos de ficción habituales, los prólogos pueden teñirse de manifiesto. De “Prólogo que cree saber algo, no de la novela, pues ello es incompetente a los prólogos, sino de Doctrina de Arte”, rescatamos las siguientes líneas:

La tentativa estética presente es una provocación a la escuela realista, un programa total de *desacreditamiento de la verdad o realidad* de lo que cuenta la novela, y sólo la sujeción a la verdad de Arte, intrínseca, incondicionada, autoautenticada. (...) Hay un lector con el que puedo conciliarme: el que quiere lo que han codiciado para su descrédito todos los novelistas, lo que dan éstos a ese lector: la Alucinación. *Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir*, no presenciando vida. En el momento en que el lector caiga en la Alucinación, ignominia del Arte, yo he perdido, no ganado lector. Lo que yo quiero es muy otra cosa, es ganarlo a él de personaje, es decir, que por un instante crea él mismo no vivir. Esta es la emoción que me debe agradecer y que nadie pensó procurarle. (La cursiva es nuestra, 1997: 37)

El experimentalismo de Macedonio puede inscribirse dentro de su teoría descrita como Belarte: arte que cuestiona las convenciones realistas y que busca «el mareo de la personalidad del lector» (Fernández 1974a: 258) mediante procedimientos que pretenden destruir tanto la congruencia como la verosimilitud del relato, que sustentan la *ilusión de realidad* novelística. Los procedimientos deben hacer explícitos –desvelar– los mecanismos sobre los que descansa la ficción, en un gesto que se ha querido emparentar con el extrañamiento del Formalismo ruso o el distanciamiento de la técnica de Brecht –aunque sin la carga política (Camblong, 1997: 37, n. b). Si bien la suspensión de la incredulidad lectora que postulan ciertos prólogos pretende la aceptación de unas reglas de juego para mostrar que lo narrado podía haber ocurrido – en palabras macedonianas, es cuando se daría la Alucinación–, la Belarte pretende un descentramiento del lector, utilizando una técnica que cuestione su posición ontológica respecto al texto: hacerlo dudar por un momento si no será él un personaje sin realidad, metido en una novela. Según Macedonio, uno de los momentos dentro de la novelística en el que se logra la conmoción “conciencial” del lector, se da en el capítulo de la segunda parte del *Quijote*, cuando el propio protagonista de la historia se refiere a su propia aparición en el *Quijote* de Avellaneda (1997: 318).

De hecho lo que se consigue con el empleo de la técnica novelística macedoniana es poner en escena la propia ficcionalidad de la novela, la cual queda escondida en la novela realista decimonónica, proponiendo un repliegue de la narración sobre sí misma y convirtiéndola en metarreferencial y autotélica: revelando y matizando su propia ficcionalidad, el discurso se vuelve sobre sí mismo y llega a ser su propia y única referencia en la que

solamente queden huellas de las identidades del autor y del lector (Niemeyer, 1994: 254). En el fondo, lo que se está poniendo en entredicho es la referencialidad del lenguaje, usada paradigmáticamente en la novela del siglo diecinueve, que asienta sus bases en la correspondencia entre el referente extratextual y la copia de la ficción.

En los dos primeros fragmentos seleccionados, se ha puesto de relevancia el acto de lenguaje que entraña el prologar y el programa macedoniano de una nueva ficción. Ahora, queremos sacar a colación un tercer fragmento donde se muestre cómo el espacio del prólogo se instala en la misma ficción con la entrada –o en este caso, la salida– de los personajes. El prólogo “Esta es la novela que principió perdiendo su «personaje cocinero» Nicolasa, renunciante por motivos elevadísimos” comienza de la siguiente manera:

Nicolasa se va, y en este prólogo se despide la novela de ella. Más triste que malhumorada, Nicolasa y su corpulento volumen se alejan de «La Novela», dimisionante, como ya se sabe, y pasa frente al vigilante que, como buen amigo, la interroga sorprendido:

-Cómo le parece que marchará la novela?

-Yo nada sé. Pero usted, que es un hombre de buen apetito, se figurará que podrá resultar una novela sin cocinera: una novela de ayunadores.

La novela la siente mucho y tiene que añadir de ella que cuando las mueblerías de Buenos Aires supieron estaba vacante Nicolasa, se disputaron emplearla, por sus 140 kilos, en probar de resistencia las sillas y las camas. La silla o cama que la hubiera resistido quedaba como sellada por la aplicación de

aquella parte del cuerpo de Nicolasa, y este sello importaba una garantía de diez años. (1997: 284)

Este inicio de la novela se da con la huida, la no-presencia, de uno de los personajes: Nicolasa la cocinera –igualmente sucede con otros personajes como el Viajero o con Nec, el No existente caballero–, de forma que el prólogo nos instala desde la primera línea en la ficción. La insistencia sobre la corpulencia de Nicolasa puede entenderse dentro de la teoría macedoniana que defiende personajes abiertamente inverosímiles que no se pongan enfermos, ni necesiten comer ni beber (tema caro, por otro lado, a *El Quijote*), en los que cualquier actividad fisiológica es puro fingimiento.

La inclusión de diálogos en el prólogo y de pasajes diegéticos aproxima el yo prologal a un narrador heterodiegético autorial; que consiste en uno de los juegos macedonianos: la imposibilidad de distinguir claramente las instancias enunciatoras, subrayando la inautenticidad de lo narrado (Niemeyer, 1994: 250).

La anécdota que vertebra este prólogo es que al salir Nicolasa de «La Novela» –puesta entre comillas, ya que se trata del nombre de la finca del Presidente donde se reunirán los personajes del texto principal–, pone una Empanadería justo al lado de la finca. El problema radica en que son tan deliciosas y de tanta fama sus empanadillas que distrae a ciertos lectores. Macedonio resalta:

Pero en resolución, ya dijimos que Nicolasa, que querría tanto a esta novela, se mudó a otra parte para no quitarle a ella lectores que pasaban por la «Novela». Es un ejemplo nunca mentado de adhesión a algo. (1997: 286)



Muchos de los juegos macedonianos pueden emparentarse con la experimentación narrativa del *Tristram Shandy*, en el cual pueden reseguirse numerosas maniobras paratextuales. Desde la inclusión de la contracubierta en mitad de la novela, pasando por una dedicatoria también desplazada o por un prólogo firmado por el mismo protagonista, la metalepsis que se lleva a cabo en los paratextos, lleva a confundir la instancia extradiegética con la diegética, o lo que es lo mismo, juega con las convenciones tácitas y con sus pactos<sup>33</sup>: el afuera del texto se confunde con su adentro, el cual podría definirse ahora como el umbral que marca el paso del autor de la novela a su narrador.

Estas estrategias de ficción metalépticas pueden leerse a la luz de algunas técnicas pictóricas que juegan con el marco de la pintura. Particularmente afín a ellas es la técnica conocida como el *trompe l'oeil* consistente en la creación de una ilusión óptica que simula una perspectiva falsa o un efecto de tridimensionalidad.



Precisamente, las cubiertas de la traducción del *Tristram Shandy* (2006) realizada por Javier Marías están ilustradas de forma muy pertinente con la obra “The Staircase Group” de Charles Wilson Peale, que contiene un *trompe l'oeil*. Tanto el *Tristram Shandy* como el *Museo de la novela de la Eterna*, juegan con la ficcionalización de los paratextos con el objeto de difuminar las fronteras de la obra de arte y hacer

<sup>33</sup> En el último capítulo veremos cómo en otro paratexto macedoniano tal cuestionamiento se extiende a la propia institución literaria.

entrar de determinada manera al espectador o al lector. Fijémonos que en la imagen lo que se prolonga en forma de escalón que invita a la penetración de la pintura es un trozo de marco desdoblado.

Respecto al hecho de que la ficcionalización sea una característica pragmática y no una propiedad del texto, puede recordarse la implicación que tiene en ella la intencionalidad ya sea únicamente del autor (Searle, Schmidt), del lector o el caso más común: el de la co-intencionalidad, aludida al final del apartado anterior.

Al hilo de ello, podemos leer cómo Borges usa un epílogo para posicionarse al respecto y en relación a un género de no ficción. El epílogo habla desde el final del libro en primera persona, donde una figura del autor -en este caso- comenta algunos aspectos del mismo y permite al autor puntualizar una serie de cuestiones que le parecen importantes para su lectura o mejor, respetando el orden de foliación, para su *relectura*. Es común que algunos epílogos no aparezcan en la primera edición y sí en posteriores, una vez que el autor piensa que debe actualizar algún aspecto de su lectura. El epílogo que destacamos es de *Otras Inquisiciones*, libro que es una recopilación de ensayos y que se publica en 1952. Borges retoma en esta obra el género - tras *Discusión* e *Historia de la eternidad*- y sigue cultivándolo de una forma muy personal. Esa reinterpretación y ensanchamiento del género ensayo puede leerse en algunas de las claves que el propio autor da en él, las cuales incidirán en cómo ha leído -cómo se ha apropiado- de algunas ideas, las cuales nos remitirán a un particular concepto de *ficción*. Copiemos un fragmento sin más dilación:

Dos tendencias he descubierto, al corregir las pruebas, en los misceláneos trabajos de este volumen.

Una, a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su *valor estético* y aun por *lo que encierran de singular y maravilloso*. Esto es quizás de un escepticismo esencial. Otra, a presuponer (y a verificar) que el número de fábulas y metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado, pero que estas contadas *invenciones* pueden ser todo para todos, como el Apóstol.

Las dos tendencias que descubre aparentemente Borges tras una relectura especial –la corrección de las pruebas de impresión– marcan una guía de lectura y señalan dos claves de cómo concibe el ensayo. La primera de ellas ya está enunciada anteriormente en su obra en diferentes lugares. Podemos recordar, por ejemplo, que tal idea tiene su proyección, su rédito desde la ficción –al cambiar el género cambia, evidentemente, el sentido, pero se trata de señalar un mismo gesto–, en el cuento. En un famoso pasaje de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, perteneciente a *Ficciones*, su narrador afirma que

Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad, ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura *fantástica*. Saben que un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos. (437).

En el pasaje debe leerse que para Borges literatura fantástica equivale a ficción. Lo que postula Borges es la ficcionalización de las ideas filosóficas, clave que desvela en un paratexto y que debe proyectarse sobre su obra. En un texto leído en el funeral de Macedonio Fernández, reconoce que su maestro lo convirtió en un lector escéptico, en un lector, añadimos nosotros, que lee desde sus propios parámetros, descreyendo del horizonte de

expectativas que obra en cada lector al afrontar un texto, de manera que cada lector debe apropiarse del texto de una manera individual e individualizante, leyendo, por ejemplo, la epistemología kantiana como una novela de misterio.

Siguiendo la maniobra de Borges en el epílogo de su obra de ensayos vemos cómo la ficción puede deberse, más allá de los pactos convencionales, a la participación de un agente olvidado durante largo tiempo en la escena literaria: el lector.



### **III. EL LECTOR EN LOS MÁRGENES**

**(A ORILLAS DEL TEXTO)**



### III. EL LECTOR EN LOS MÁRGENES (A ORILLAS DEL TEXTO)

#### 1. EL DIÁLOGO ENTRE HORIZONTES

El desembarco de la Estética de la Recepción en el continente de la Teoría Literaria supuso una revolución en las teorías del texto, al poner de manifiesto una nueva instancia que hasta el momento había quedado, por diversas razones, escondida o que, simplemente, había pasado desapercibida.

Hans Robert Jauss, una de sus figuras más visibles, veinticinco años después de su famosa lección inaugural en la Universidad de Constanza, retrataba en conferencia leída en Barcelona el movimiento iniciado por la Estética de la Recepción destacando la siguiente solicitud:

Reclamaba que desde entonces se estudiara la historia de la literatura y la de las artes como un proceso de comunicación estética en el que participaban a partes iguales tres elementos: el autor, la obra y el receptor (es decir, lector, oyente y espectador, crítica y público). (*La traducción es nuestra*, 1998: 15)

Con este objetivo, partamos de una de las nociones que más aplicaciones han tenido en este enfoque de la Teoría Literaria. Gran parte del éxito de la noción de *horizonte de expectativas*<sup>34</sup> se debe a un iluminador y

---

<sup>34</sup> Acerca de la traducción del término, nota C. Guillén: «La palabra clave, *Erwartungshorizont*, puede traducirse por “horizonte de expectativa” (o expectación, o espera) y también “de expectativas”. El genitivo puede ser plural, pero no el nominativo: “horizonte de expectativas”» (2005: 363). Por otro lado, quien introduce el término por primera vez en la Estética de la Recepción y lo desarrolla con más éxito es H.R. Jauss, quien reconoce dos utilidades del



evocador uso de la metáfora de “horizonte”. Hans-Georg Gadamer, uno de los padres de la hermenéutica literaria y antecedente reconocido de la Estética de la Recepción, interpreta el término de dos maneras diferentes – aunque complementarias– en su obra *Verdad y método*:

Un horizonte no es una frontera rígida sino algo que se desplaza con uno y que invita a seguir entrando en él. (2001: 309)

Horizonte es el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto. (2001: 372)

El término que previamente ya había sido utilizado por Dilthey, Nietzsche, Husserl y Heidegger (Gadamer, 2002: 33–42), dentro de la teoría literaria se emplea, en general, según dos acepciones. Esbozadas muy sucintamente de momento, una correspondería a la de *horizonte de expectativas interno o de la obra*, el cual podría ser visto como un desarrollo de la primera analogía que subraya e interpreta Gadamer. El horizonte de expectativas interno refiere las diferentes proyecciones y retrospectivas de sentido que en el proceso de la lectura se llevan a cabo, cuya permanente refutación –se confirman o frustran– se da en cada momento de la lectura. Este horizonte es pertinente para dar cuenta de las diferentes figuraciones que el lector va elaborando a medida que avanza en su lectura, de ahí que no sea una frontera rígida ya que «se desplaza con uno» e «invita a seguir entrando en él».

Lo que se ha llamado en ocasiones *horizonte del público* responde al conjunto de experiencias, saberes y convenciones –normas, gustos, modelos,

---

término anteriores: en la teoría sociológica de Mannheim y en la filosofía de la ciencia de Popper. (2000: epígrafe XII)

categorías literarias, etc.- con el que afronta una obra cualquier lector de una época determinada o, en palabras de Gadamer, reconstruye la «visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto». Esta segunda definición, que responde a un corte sincrónico, quedaría incluida en la segunda glosa que del término hace Gadamer.

Tradicionalmente se han distinguido dos corrientes que corresponden a dos enfoques epistemológicos diferentes dentro de la Estética de la Recepción. El primero de ellos, afín a la primera acepción del término horizonte, es de corte fundamentalmente fenomenológico y tiene en Iser a uno de sus representantes más significativos. Esta vertiente se propone estudiar el proceso de lectura en tanto que experiencia, al intentar describir qué procesos internos de movimiento de sentido se llevan a cabo en el lector. Por ello, uno de los conceptos claves con los que trabaja este enfoque de la Estética de la Recepción es el del *lector implícito*, figura de lector ideal que responde a un modelo extraído de la propia estructura del texto.

Por otro lado, el segundo enfoque corresponde a una reconstrucción del horizonte de expectativas de corte histórico. Esta vertiente de la Estética de la Recepción pone su acento en la historicidad de la comprensión; así, por ejemplo, estudia los cambios de recepción que a lo largo del tiempo ha sufrido una obra y, en consecuencia, trabaja con el segundo de los horizontes de expectativas enunciados y pone en su centro al *lector histórico*.

Esta presentación por separado responde a un primer impulso de deslinde del concepto en aras de cierto didacticismo, puesto que cabe anotar que ambos horizontes pueden y deben coordinarse en una misma explicación (Cirlot, 1996: 162). La búsqueda de un término medio entre

ambos horizontes o mejor, de una hipotética posición desde donde puedan articularse, puede correr pareja al esbozo del espacio paratextual como medio modulador de la recepción de la obra. Uno de los textos fundacionales y programáticos de la Estética de la Recepción y que, por otro lado, causó más revuelo es, sin duda, *Historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria*.

La primera versión del texto conocida fue leída por Jauss en la lección inaugural del curso de 1967, en la Universidad de Constanza, y desarrollaba las que resultarían ser sus famosas siete tesis. Importa subrayar ahora la segunda de ellas, en la que se reivindica como idea clave la serie de prejuicios que hacen adoptar al lector una predisposición determinada ante el texto (Viñas, 2002: 503):

Aunque parezca como nueva, una obra literaria no se presenta como novedad absoluta en medio de un vacío informativo, sino que predispone a su público mediante *anuncios, señales claras y ocultas, distintivos familiares o indicaciones implícitas* para un modo de recepción completamente determinado. Suscita recuerdos de cosas ya leídas, pone al lector en una determinada actitud emocional y, ya al principio, hace abrigar esperanzas en cuanto al “medio y al fin” que en el curso de la lectura puede mantenerse o desviarse, cambiar de orientación o incluso disiparse irónicamente, *con arreglo a determinadas reglas de juego del género o de la índole del texto*. (2000: 164, la cursiva es nuestra)

El espacio paratextual como lugar de transición, como umbral del texto, contiene esos «anuncios, señales claras y ocultas, distintivos familiares o indicaciones implícitas» que acomodan de determinada manera la recepción de la obra, en primera instancia, por parte del público. Véase que no se dice en un primer momento lector, hasta que aparece cómo este

horizonte de expectativas influirá en el curso de cada lectura individual, siguiéndolo o desviándose de él, esto es: asoma ya el horizonte de expectativas interno. También puede observarse que no se indica dónde se inscriben esas señales o anuncios, si dentro o fuera del texto.

Jauss, un poco más adelante, da una serie de pistas sobre la objetivación del horizonte de expectativas al que puede contribuir el espacio paratextual, sobre todo, si se piensa desde su condición de afuera del texto:

En efecto, la disposición específica para una determinada obra prevista por un autor en su público, a *falta de señales explícitas*, puede obtenerse también de tres factores que pueden presuponerse en general: en primer lugar, ciertas normas conocidas o la poética inmanente del género; en segundo lugar, las relaciones implícitas respecto a obras conocidas del entorno histórico y literario y, en tercer lugar, la oposición entre ficción y realidad, función poética y práctica del lenguaje. (2000: 166)

Pretendemos inscribir en esa «falta de señales explícitas», que ya aparecían en el primer párrafo citado, precisamente los paratextos, reivindicándolos como pistas que ayudan justamente a explicitar esos factores generales de los que depende la objetivación del horizonte de expectativas. Puede ser de interés analizar la estrategia seguida por el mismo Jauss en la puesta en práctica de la objetivación del horizonte de expectativas que lleva a cabo en este mismo texto. Se trata de la reconstrucción del horizonte de expectativas de *Madame Bovary*, lo que puede permitirnos hallar cuáles son los textos que deben ponerse en juego para su determinación.

Inicia su análisis comparando la fría recepción de la obra de Flaubert con una de las novelas que más éxito tuvo en Francia en 1857, *Fanny* de

Feydeau, que vio hasta trece ediciones el mismo año. Ambas comparten, señala Jauss, un motivo trivial en común, el adulterio, dentro de lo que la crítica del momento señaló como una nueva corriente del realismo, que era rechazada por los críticos oficiales tanto por su «negación de todo lo ideal», como por su «ataque a las ideas sobre las que se basaba el orden de la sociedad en el Segundo Imperio». El público de 1857, tras la muerte de Balzac, no parecía albergar grandes esperanzas respecto a la producción novelística –aquí, a pie de página, cita Jauss una opinión de Baudelaire al respecto. En este contexto, el lirismo autobiográfico y el estilo florido de *Fanny* calaron entre el público francés, mientras que la obra de Flaubert con su estilo impersonal rompió tan fuertemente con las expectativas literarias, con la norma estética del momento, que tuvo que esperar unos años a que su obra empezara a ser apreciada, a la vez que empezaba a ser relegada en un segundo lugar la obra de Feydeau.

Jauss utiliza, en su intento de reconstrucción de la norma estética francesa del 1857, textos que den cuenta de los factores que acabamos de nombrar. Utiliza una serie de metatextos críticos pertenecientes tanto a la crítica oficial– sacados de la *Revue des deux mondes*– como a lectores destacadísimos –Baudelaire– para evaluar el horizonte del género –primero de los factores que nombra. Asimismo, el segundo de sus factores también está presente al utilizar una obra exitosa y contemporánea a *Madame Bovary* para marcar la tendencia del gusto del momento. Más adelante, en el mismo texto, pero ya en el último de los apartados, trata de cerca el conflicto judicial que desencadenó la obra hasta el punto de ser acusada como obra inmoral en

su apología del adulterio, hecho que entroncaría con la relación entre la ficción y la realidad, último de los factores que señala.

Los metatextos críticos y los textos literarios contemporáneos influyentes, parece indicar Jauss, vehiculan y modulan la recepción de la obra. Igualmente, quisiéramos añadir los paratextos<sup>35</sup> como objeto de estudio insoslayable para la reconstrucción del horizonte de expectativas histórico – ya sea original o de una época posterior. Para justificar este hecho pueden anticiparse diversas razones, antes de entrar a considerar con detalle cada uno de los factores enunciados por el propio Jauss.

En primer lugar, el paratexto, sobre todo aquellos elementos más exteriores a los que el público tiene un acceso directo o casi directo – mediante una rápida ojeada–, constituye la primera noticia que el público tiene de una obra en concreto. El lector muchas veces antes de tener el objeto libro en sus manos ya conoce una serie de informaciones, filtradas a través de los diferentes medios de difusión cultural, que son paratextuales: título, editorial, colección, nombre de autor... que individualizan la obra, la denominan, rescatándola del extenso mar bibliográfico y a su vez ponen en movimiento las primeras expectativas al conectar la obra con los otros textos literarios contemporáneos o con diferentes clases de metatextos (crítica, poéticas, manifiestos, etc.)

Además, conviene remarcar el carácter fuertemente histórico del espacio paratextual. Las diferentes ediciones que de una misma obra aparecen a lo largo del tiempo, hablan de cómo se modifica el espacio

---

<sup>35</sup> De hecho, según la teoría genettiana, los metatextos serían *epitextos*, es decir, paratextos situados fuera del volumen que constituye el libro.

paratextual y, por tanto, de cómo se crea una nueva forma de presentar el texto que implica, sin lugar a dudas, la creación de nuevos horizontes de expectativas de la obra. Uno de los casos más explícitos que trataremos un poco más adelante es cómo la canonización de una obra se traduce también en el cambio de cierto subespacio paratextual. Igualmente, en las obras traducidas a otros idiomas, se interpreta el espacio paratextual de tal manera que tenga una determinada acogida entre el público lector<sup>36</sup>.

La diferencia principal entre el paratexto y los textos que toma Jauss para la objetivación del horizonte es la distancia. Si bien el paratexto remite desde cierto afuera al texto principal mediante la suscitación de ciertas relaciones con metatextos y textos literarios, también es cierto que está contenido en el mismo volumen del texto<sup>37</sup>. Ahora bien, el hecho de que el paratexto posea esa condición de frontera lo convierte, por un lado, en mediador con el afuera del texto, esto es, influye en las diferentes redes en las que se inserta el objeto, ya sea como mercadería o como producto cultural, y por otro lado, se constituye como clave de significado ineludible en el horizonte interno del relato. Cruzar el umbral hacia el texto puede verse como la transición entre los dos horizontes: puede significar pasar del horizonte de expectativas del público –siempre histórico– al interno o verse, desde las coordenadas del lector, como la transformación del público lector en lector particular<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> De cómo influye el espacio paratextual como campo coordinado con el sistema literario se dará cuenta en el apartado V dedicado a los conceptos de *sistema literario* y *campo literario*.

<sup>37</sup> El ejemplo extremo de texto que es paratexto (peritexto) y metatexto crítico sería el de las fajillas, solapas o ciertas tapas –en la edición anglosajona sigue a la página de guarda una hoja con las recepciones críticas prestigiosas– que incluyen opiniones rescatadas de la crítica literaria publicada normalmente en la prensa.

<sup>38</sup> Aquí aparece una de las dificultades que se le ha achacado a Jauss: resulta muy difícil caracterizar a un único lector como público lector en general.

Esta doble articulación de los horizontes que se da en el paratexto, influyente tanto en la objetivación del horizonte de expectativas original como el del interno de la obra, puede remitirnos a la cuestión de hasta qué punto uno depende necesariamente del otro, en una relación que puede entenderse como diálogo. Así es, desde la perspectiva gadameriana –y aquí Jauss adopta este modelo de la comprensión– la experiencia de la lectura puede verse desde la aceptación de la lógica de la pregunta-respuesta en el proceso de comprensión: «sólo se puede comprender un texto cuando se ha comprendido la pregunta a la que responde»<sup>39</sup>. Esta idea que Gadamer toma de Collingwood, articula la visión de la lectura como un diálogo constante en el que el lector debe intentar responder a las preguntas que el texto responde, mediante interrogaciones que salgan de la misma obra. Las preguntas suscitadas en el proceso de la lectura, y aquí es cuando nos parece que pueden coordinarse ambos horizontes, vendrán tanto de la actualización de las expectativas del horizonte original como de aquellas nuevas preguntas suscitadas por lectura del texto entero.

Si recuperamos de nuevo los factores de Jauss –esto es: las normas conocidas o la poética inmanente del género, las relaciones implícitas respecto a obras y la oposición entre ficción y realidad, función poética y práctica del lenguaje– podemos avanzar algunas de las tesis que van a estar presentes durante todo el capítulo. El primero de ellos nos remite a la poética de la obra vinculada con los géneros literarios. En primera instancia, el editor en un pretendido diálogo con el autor ya que muchas veces el primero impone sus criterios sobre el segundo, son quienes determinan si una obra es

---

<sup>39</sup> Sobre la posición adoptada por Jauss respecto de la hermenéutica gadameriana puede leer el subcapítulo IX (Jauss, 2000).



de un género determinado al publicarla bajo una determinada etiqueta, en una editorial o bien en una colección en concreto. Posteriormente, es la crítica quien decidirá la pertinencia o no de esa elección genérica. Además, el público también se puede encontrar con la indicación genérica del título, la cual conformará una pista acerca de tal o cual encasillamiento. Aparte, si se trata de un autor de conocida trayectoria, sólo la inscripción de su nombre ya evocará tras de sí una serie de expectativas entre las que se encontrará el género.

Respecto a la vinculación con otras obras literarias del momento, sin empezar a leer el relato, sólo desde las orillas del texto, podemos avanzar cómo también todos los paratextos pueden vehicular una relación de este tipo que constituya un horizonte nuevo. Ya sean relaciones explícitas como las planteadas por el epígrafe de la obra o bien resonancias intertextuales del título –o de otros paratextos– que abran una perspectiva de lectura desde otros textos.

Asimismo y por último, el factor de las relaciones entre ficción y realidad puede ser abordado en el prólogo, en el epílogo o en cualquier otra nota externa al texto principal que nos hable sobre la calidad de los hechos relatados.

Esta primera caracterización del horizonte de expectativas nos permitirá ahora leer con cuidado la función individual de algunos paratextos en su relación con la creación de cada particular horizonte de expectativas.

## 2. LA PREGUNTA DEL TÍTULO

Situemos para empezar a un lector en las orillas del libro y dejémosle otear la obra desde la atalaya del título solamente para observar qué movimientos de sentido –de momento, sólo como protenciones– puede suscitarle. En primer lugar, es necesario escoger a un lector familiarizado con las convenciones modernas del titular, dejando ver que nuestra elección ya está tomando un lector histórico determinado.

El lector conoce, aunque pueda ser más o menos inconsciente de ello, las razones por las que se titula una obra y además sabe de las convenciones editoriales. En un primer nivel dentro de su competencia, el título tiene un papel de identificación de la obra – en la librería, habrá pedido la obra por el título, posiblemente– que por lo tanto, lo individualiza dentro del conjunto de libros y sospecha que llevará alguna clave sobre el contenido o tema que contenga. También el lector conocerá los lugares que en el objeto libro encontrará el título. Éstas son sólo algunas de las informaciones y conocimientos que gravitan en torno al concepto *título*, en general.

Hecha esta primera aproximación al horizonte de nuestro lector, volvamos a su atalaya para observar que ha podido detectar una pequeña estructura general que comprenda un título + subtítulo + indicación genérica.

La marca del género literario es sin duda ya una de las primeras pistas con las que el lector empieza a orientar su lectura, ya que en su horizonte de expectativas como público, el hecho de que sea una novela, un ensayo literario o una *nouvelle* lo predispone de determinada forma a la lectura de la obra, es decir, le marcan un determinado horizonte del preguntar. La construcción de su expectativa será otra vez histórica, incardinada en una determinada época, pero a la vez será individual, dado que dependerá también de su experiencia lectora.

El género literario se ha tomado como ejemplo paradigmático del horizonte de expectativas al presentar una «red de preceptos y normas constitutivas del ideal natural e histórico del género» (Schaeffer, ápod. García Berrio y Huerta Calvo, 1999: 55) que modelan la recepción del lector al ofrecerle una serie cerrada de potenciales decodificaciones. De esta manera podemos ver cómo el título, gracias a la indicación genérica, media para hacer efectiva la construcción del horizonte de expectativas del género.

Pero a la vez, el título también opera en el interior del proceso de lectura, gobernándolo de una forma decisiva y preponderante, dada, entre otras razones, su particular posición. Todo proceso de lectura se desarrolla durante un tiempo acotado y, como intentaremos mostrar, la dimensión temporal es determinante en la dinámica del sentido. El enunciado del título suele estar presente en la mente del lector dado que desde el primer momento de la lectura aparece en diferentes lugares de la obra –tapa, lomo, portada, portadilla, y hasta en algunas ediciones en la parte superior de cada página– de manera que es el paratexto que más presencia tiene. Por ello,

cobra una relevancia de enunciado privilegiado, que el lector, en la construcción del sentido, es difícil que soslaye<sup>40</sup>.

Gadamer, para explicar el proceso de la construcción de sentido, recurre al llamado *círculo hermenéutico* de la comprensión. La noción hunde sus raíces en diferentes tradiciones hermenéuticas, desde la exégesis bíblica hasta el romanticismo alemán. Ahora puede resultar conveniente aludir a uno de los motores del círculo de la comprensión para ahondar en el proceso de significación del título. Nos referimos a la dialéctica entre las partes y el todo.

La exégesis bíblica brinda un elocuente ejemplo para ilustrar esta dinámica. Lutero llevó a cabo una lectura revolucionaria de la Biblia, al proponer una lectura del texto sagrado que pusiera en entredicho el modelo del cuádruple sentido de la Escritura, para proponer una lectura que surgiera desde el propio texto, *sui ipsius interpres*. Para Lutero «es el conjunto de la Sagrada Escritura el que guía la comprensión de lo individual, igual que a la inversa este conjunto sólo puede aprehenderse cuando se ha realizado la comprensión de lo individual», Gadamer señala también como antecedente la comparación en la retórica antigua del discurso perfecto con un cuerpo orgánico, de manera que «los aspectos individuales deben entenderse a

---

<sup>40</sup> El título constituye una *pasarela* entre el mundo real y el mundo de la narración. J. L. Morhange defiende este punto de vista ya que: «El título constituye el principio el primer contacto del lector con el texto o dicho de otra manera, el punto de encuentro del libro y el no-libro.(...) El título es investido, por su presentación tipográfica, de una autoridad superior a todos los otros enunciados que constituyen la novela y que contrariamente a él, se funden en la continuidad de las frases y de los párrafos que forman el cuerpo del texto. [De esta manera] el título participa de la “irrefutabilidad” propia de los objetos tangibles que rodean al lector [y] constituye una aserción particularmente enfática, una afirmación particularmente resuelta de la existencia de aquello que designa» (Morhange, 1995: 394-395).

partir del contextus, del conjunto, y a partir del sentido unitario hacia el que está orientado éste, el scopus»<sup>41</sup> (2001: 227).

Guiados por estos antecedentes que fundan el círculo de la comprensión, interroguemos al título en general por la pregunta que lanza. La primera e inmediata pregunta que todo título formula es cuál es su relación con el texto. Una parte del texto, el título, interroga al lector sobre su vínculo con la totalidad del texto leída y, a la vez, el texto redefine su sentido en función de la interpretación del título, en la imagen antes incluida de una retroalimentación constante de sentido entre una y otra instancia. El círculo hermenéutico, en tanto que dialéctica entre el todo y la parte, permite inscribir en la discusión el proceso de significación del título, siempre considerando que el título es un enunciado privilegiado al quedar diferenciado de cualquier pasaje de la obra por la posición que ocupa.

Puede apuntarse, en relación a la interacción texto-lector, una nueva razón. En la introducción a *Lenguaje en el texto* de Weinrich (1981), el título es considerado como una «instrucción macrolingüística de expectativas». Tal visión del título es pertinente esbozarla aquí en tanto creador de expectativas, y por lo tanto, vincularla a un ensanchamiento del horizonte de expectativas.

Sin duda, la cuestión que acaba de apuntarse sobre si el paratexto debe incluirse o no en el texto –en particular, el título– es una de las cuestiones que han alimentado el debate crítico.

---

<sup>41</sup> Uno de las ideas que están implícitas en estas consideraciones es la de sistema. Defender el texto como sistema es una tarea de la que se han ocupado casi todas las corrientes de la Crítica literaria de forma más o menos explícita.

Josep Besa (2005: 29-36) recoge algunos argumentos, que procuran deslindar título y texto, con el objeto de descartar la hipótesis sinonímica que del título, refiere, se da en algunos manuales de retórica y diccionarios de términos literarios.

Rescata Besa (ápu. 2005: 32) una reflexión del poeta Joan Maragall, en donde defiende que el título tiene la función –que lo diferencia del texto principal– de nombrar y bautizar la obra. Esta visión puede hacerse dialogar con la noción que Adorno defiende del mismo: «los títulos como los nombres debieran designar, no decir» (Adorno, 2003: 315). Sobre la opinión de Derrida, Besa ejecuta la siguiente paráfrasis: «el título deviene el centro eminente, el comienzo, la cabeza, el arconte y, por lo tanto, la función es de jerarquía<sup>42</sup> » (Besa, 2005: 31). Todos estos argumentos sirven para marcar distintas diferencias entre el texto principal y el texto del título. El título puede verse, entonces, como un replegarse del propio texto sobre sí mismo.

En “De la obra al texto” (2002), R. Barthes enuncia seis acercamientos que ilustran algunas diferencias entre los conceptos de *obra* y de *texto*, los cuales, por otro lado, pueden marcarnos una aproximación a dos formas de leer el paratexto del título. Aparte de la acostumbrada lucidez del crítico, el texto resulta particularmente interesante por la recepción y confluencia de diferentes tendencias –la deconstrucción derridiana, el psicoanálisis de Lacan, la teoría de la recepción, la noción de intertextualidad – contemporáneas a su escritura.

---

<sup>42</sup> El texto de Derrida aquí glosado (“La double séanse” en *La Diseminación*) surge de la reflexión sobre por qué Mallarmé preferiría no titular las obras. El problema de la no titulación volverá a salir en los apartados siguientes, en especial, en los ejemplos de Macedonio Fernández.

Aquí, el *título* se usa como metonimia de *obra*. La obra es entendida como producto de consumo que se cierra sobre un significado, se le opone al del texto, el cual «no se experimenta más que en un trabajo, en una producción» (2002: 75). La discusión llevada hasta el momento en el presente apartado, sostiene que el título debería leerse dentro de este nuevo objeto o configuración de sentido que es el texto. El título, más que contribuir a un puro cierre del sentido atribuido a una unívoca relación semántica con la obra, puede entenderse como un retroceso infinito del significante, una dilación, una diferencia que sólo se repetirá en tanto que diferencia. Es por ello, que parece particularmente pertinente la analogía establecida por Barthes entre texto y juego. En francés, *jouer* tanto significa ejecutar una pieza musical como jugar un juego<sup>43</sup>, por lo que el lector juega –ejecuta– *el* texto y juega *al* texto, esto es, el texto exige tanto una lectura como una escritura. Este doble carácter de la interacción texto e intérprete puede ejemplificarse de forma paradigmática con la dinámica de sentido entre título y texto que se acaba de describir.

La obra de Macedonio Fernández, autor argentino que tomamos como uno de nuestros ejemplos centrales, cuya escritura se sitúa en la vanguardia de la crítica y la teoría literaria, tiene una reflexión que puede ayudarnos a ver más clara la diferencia. El fragmento pertenece al *Museo de la novela de la Eterna* y es uno de sus prólogos titulado “El lector de vidriera”, donde enuncia una tipología de lectores escurridizos, que sólo leen de la obra el título, y una estrategia para atraparlos:

---

<sup>43</sup> El concepto de *juego* lo volveremos a encontrar en el desarrollo que Bourdieu hace del *campo literario*, inspirado en las primeras teorías sociológicas-antropológicas de Mauss y Durkheim. Asimismo, el mismo concepto es fundamental para entender la hermenéutica gadameriana (Gadamer, 2001: 143-181).

Me hizo sospechar la frágil contextura del Lector, mas no es tanta su fugacidad que, al menos, los Títulos y Tapas dejen de alcanzarlo. De tal reflexión surgió mi innovación: los títulos-textos. Así quiero explicar la lentitud del título de la novela. (...) Como la circulación de tapas y títulos es merced de las vidrieras, quioscos y avisos, la ideal, el Lector de Tapa, Lector de Puerta, Lector Mínimo, o Lector No-conseguido, tropezaré por fin aquí con el autor que lo tuvo en cuenta, con el autor de la tapa-libro, de los Títulos-Obras. (Fernández, 2001: 76)



### 3. EL EPÍGRAFE COMO RETO DE LECTURA.

La inscripción de una cita junto a la correspondiente indicación de la fuente, nombre del autor y obra, suele aparecer después de la dedicatoria, si la hubiere, y el inicio del relato. Su posición marca ya una diferencia respecto al título notable: si bien éste funciona como elemento identificador y juega un papel clave en la circulación de la obra como mercancía, a la vez que contribuye a la construcción del primer gran horizonte que llega a cualquier lector; aquél, más interno y próximo al texto principal, está normalmente dirigido a un lector que va a cruzar el umbral y a adentrarse en el libro. Como es sabido, en muchas obras narrativas el epígrafe también está presente al inicio de cada una de las partes, ya sea a la cabeza de algunos capítulos o de los cuentos.

La pregunta principal que esboza el epígrafe volverá a ser su vinculación con el texto principal, en el movimiento del círculo hermenéutico que pone en diálogo la totalidad del texto con cada una de las partes. Ahora bien, el epígrafe, con el objeto de llevar a cabo tal diálogo, necesitará poner en marcha el *repertorio* del lector o al menos, como veremos inmediatamente, una parte de él, la correspondiente a la tradición literaria, ya que, a grandes rasgos, serán normalmente relaciones intertextuales las que medien entre obra y epígrafe.

W. Iser, continuador de la vertiente fenomenológica de Ingarden dedicada al estudio de los procesos cognitivos implicados en el acto de lectura, trabaja con el citado concepto de *repertorio*<sup>44</sup>. Lo hace, por ejemplo, *En el acto de leer*, en un intento de pensar el modelo de la interacción entre el texto y el lector. El punto de partida conviene remarcar que es nuevamente la lectura de los “Speech Act”, descubiertos por Austin y desarrollados por Searle. Como se ha descrito, para que los actos de lenguaje performativos – según los cuales, producir un enunciado es realizar una acción– puedan realizarse felizmente deben cumplirse una serie de circunstancias y darse una serie de acuerdos entre los interlocutores; es decir, dependen de una *convención* compartida por locutor e interlocutores a la vez que deben seguir los *procedimientos aceptados*.

Iser efectúa la siguiente transposición: «Llamaremos a partir de ahora *repertorio* al conjunto de convenciones necesarias para establecer una situación, *estrategia* a los procedimientos aceptados, y *realización* a la participación del lector<sup>45</sup>». (Iser, 1989: 180). Más adelante, dará cuenta del *repertorio* en este pasaje donde empieza a delinearlo un poco más a las claras, al presentar un primer deslinde:

Como componentes centrales del repertorio textual, las normas seleccionadas en la realidad extratextual y las alusiones literarias provienen de dos sistemas diferentes. Unos proceden de sistemas semánticos propios de cada época, otros

---

<sup>44</sup> El concepto de repertorio también es utilizado, como se recoge en el apartado correspondiente, en la Teoría de los Polisistemas para denominar «el agregado de reglas y materiales que rigen tanto la confección como el uso de cualquier producto» (Even-Zohar, 2007: 14).

<sup>45</sup> Los primeros fragmentos están citados según la antología de R. Warning, *Estética de la recepción*, Visor, Madrid, 1989. Se trata de una primera versión del texto que más adelante Iser ampliará y la incluirá en *El acto de leer*.

salen del arsenal de modelos de ficción en los textos de la literatura anterior.  
(1989: 191)

Según la propuesta de Iser, el epígrafe podría ubicarse en primera instancia dentro del repertorio literario en función de la relación intertextual que exige su interpretación. Aunque si tomáramos la función del epígrafe en general, observaríamos que la competencia del lector debería incluirla en el incierto y amplio terreno de los sistemas semánticos, en especial, dentro de las convenciones editoriales que rigen la relación de un texto y su epígrafe. Sin embargo, también el epígrafe, si se defiende que existe un epígrafe propiamente literario, entraría en las «alusiones literarias».

Ahora bien, el funcionamiento del epígrafe según este modelo de *repertorio, estrategia y realización*, presenta una transversalidad que puede entenderse desde el diálogo que el paratexto sostiene con el afuera del texto – o según los términos de Iser tomados del estructuralismo checo, la “realidad extratextual” – y el adentro del texto. Puede elucidarse ese doble movimiento si acudimos, por ejemplo, al término que sustituye a los procedimientos aceptados: las estrategias.

Deben indicar las relaciones entre los elementos del repertorio, y esto significa proyectar determinadas posibilidades de combinación de tales elementos con el fin de producir la equivalencia. Pero también deben fundar relaciones entre el contexto de referencias del repertorio que organizan y el lector que tiene que organizar el sistema de equivalencia. Consecuentemente, las estrategias *organizan la previsión del tema* del texto, así como sus *condiciones de comunicación*. Por tanto no deben equivaler exclusivamente ni a la presentación ni al efecto del texto. (...) En ellas coinciden *la organización inmanente al texto* con la *indicación de*

*los actos de comprensión del lector. (El actor de leer, 1987: 143, el subrayado es nuestro).*

La función de la mayoría de paratextos y, en concreto, del epígrafe se ajusta a la idea de *estrategia*. Estrategia remite a un dispositivo situado en el propio texto –aquí puede integrarse el paratexto en el texto– que prevé el movimiento del lector: de ahí que podamos leer una función análoga entre estas estrategias y el epígrafe, ya que «en ellas coinciden *la organización inmanente al texto con la indicación de los actos de comprensión del lector.*» Pero también, las estrategias, sostiene Iser, organizan las relaciones entre el lector y el recorte del repertorio, que en el caso de un epígrafe suele ser sobre todo un repertorio literario.

Leamos, por ejemplo, el epígrafe a uno de los cuentos más famosos de Jorge Luis Borges: “La casa de Asterión”, a través de estos dos conceptos de Iser:

Y la reina dio a luz un hijo  
que se llamó Asterión.

Apolodoro: *Biblioteca*, III, I.

“La casa de Asterión” aparece en el *Aleph* (1949) y presenta la reescritura del mito del minotauro encerrado en el laberinto de Creta desde una narración focalizada en el monstruo. El primer misterio que debe descifrar el lector consiste en hallar este vínculo preciso, que Borges esconde veladamente ya en el título (¿Qué es la casa?, ¿Quién es Asterión?, ¿Por qué se le asocia con una casa?) y que a su vez se recuesta en el epígrafe. Tal

desvelamiento viene mediado por la particular inscripción, al ofrecer su lectura diferentes niveles, según el grado de competencia lectora o bien, según la amplitud de su repertorio. El epígrafe está inscrito de manera que postula desde un lector implícito ideal que puede resolver ese primer misterio del texto ya desde el umbral, hasta un lector menos documentado que lo hará en la última línea del relato, cuando se abandona la diégesis e irrumpen las palabras de Teseo a Ariadna. En medio de estas dos cotas, se desplegarían el resto de lecturas posibles. El epígrafe, en tanto que estrategia, forma parte de la relación entre el repertorio del texto y la misma narración, con la particularidad, como hemos anotado, que precisamente el misterio de “La casa de Asterión” queda resuelto cuando el lector se asocia con el repertorio adecuado.

Podemos fijarnos inicialmente en que la cita es una traducción, ya que la *Biblioteca* de Apolodoro está escrita en griego antiguo. Sin duda, optar por un epígrafe traducido o presentarlo en la lengua original es una elección significativa del autor que opta por incluir o excluir a una serie de lectores en función de su competencia lectora. El propio Borges, por ejemplo, cuando el original está en francés o en inglés acostumbra a dar la versión original del texto citado.

El lector ideal que conozca el texto de la *Biblioteca* identificará inmediatamente al personaje de Asterión y al de la reina (Pasífae) al pertenecer a su repertorio y ya, desde la primera línea del relato, quedará desentrañado uno de sus misterios: habla el minotauro, mitad hombre, mitad animal, fruto de la unión contra natura entre Pasífae, esposa del rey Minos, y el toro que es enviado por Poseidón. Respecto a la elección del nombre,

Borges especula con el repertorio del lector debido a que rescata una de las denominaciones menos conocidas del Minotauro<sup>46</sup>.

Aunque el lector no identifique a los personajes implicados, puede tener algún dato sobre el texto fuente de la cita, la *Biblioteca* de Apolodoro, y reconocerla como una de las obras de referencia más destacadas de la mitología griega, donde se recoge, resumidamente, gran volumen de los relatos míticos que han llegado a nuestros días. El epígrafe contribuirá, entonces, a construir un horizonte de expectativas que permitirá acercarse al texto como presunto relato mítico condensado en pocas líneas.

Eco utiliza en *Lector in fabula* un concepto afín al de repertorio, la *enciclopedia*, para describir el funcionamiento del conjunto de conocimientos previos con los que llega el lector a enfrentar el texto. El lector, entonces, al activar la entrada enciclopédica del mito, actualizará, quizás, la información de que un mito siempre es una versión de un texto anterior y de esta manera leer el cuento como una nueva reescritura del mito desde la perspectiva del minotauro.

Además, Borges escoge un texto cuyo autor es hipotético –aún está en discusión a quien atribuir la *Biblioteca*<sup>47</sup>–, así que el lector enterado de esta cuestión podrá leer “La casa de Asterión” desde el terreno de lo mítico y de lo apócrifo, cuestión, por otro lado, cara a Borges y sobre la que incide la nota al pie del relato.

---

<sup>46</sup> «En las fuentes clásicas, el habitante del Laberinto es mencionado habitualmente como "Minotauro", "el toro de Minos" y otras perífrasis alusivas. El nombre de Asterión aparece en Pausanias II, 31,1; Apolodoro III 1,4 y schol. Lyc, 1301» (Andrés, 2001).

<sup>47</sup> Ver por ejemplo la introducción a cargo de Javier Arce de la *Biblioteca*, Gredos, Madrid, 1985.

Si acabamos de esbozar cómo operaría la recepción en función del conocimiento que tuviera el lector del texto citado en el epígrafe, de la obra y del autor, queda ahora resolver la cuestión de cómo lo leería alguien que no tuviera ninguna información sobre el mismo.

En este caso, sabrá que Asterión es hijo de una reina, pero no adivinará qué clase de reescritura opera en el cuento borgiano hasta el final del relato cuando se incluye el diálogo entre Teseo y Ariadna.

Borges juega con el repertorio del lector ya que recorta estratégicamente una parte del mito, gracias a la inscripción epigráfica, al rescatar sólo el momento en el que se bautiza a Asterión, olvidando otros motivos del mito que pudieran contener una clave explícita (el laberinto, el minotauro, el hilo de Teseo, etc.).

El texto de Borges muestra cómo el epigrafiar puede verse como una variación del citar, entendido éste como doble movimiento de escritura y lectura. El autor escribe un recorte determinado de su lectura para que el lector vuelva a escribirlo. Esta repetición inversa del gesto del autor, que se propaga hasta el infinito en el acto de la lectura, genera numerosas diferencias en cada actualización, dado que, aunque el epígrafe sea una cita acompañada, en la mayoría de casos, de una mínima referencia bibliográfica que permite elucidar la *fuentes* sin más problemas, durante el proceso de la lectura el epígrafe resuena constantemente encontrando diferentes ecos. Por ello, claro está, al lector no le sirve sin más tener localizada la cita sino que debe ponerla en marcha junto a la lectura del texto: tiene que interpretarla<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> La relación entre fuente e influencia puede reseguirse en uno de los debates sobre los que se funda la disciplina de la Literatura Comparada. La crítica a la idea positivista de *influencia* desembocará con el tiempo en la construcción

Ésta, por la forma de significar del epígrafe, requiere un esfuerzo diferente al caso del título donde un mero vínculo semántico con la obra puede servir en ocasiones.

Por ejemplo, el lector, al comparar epígrafe y texto, puede hallar un motivo en común que le sirva para construir la hipótesis del tema de la obra. Al hilo de lo citado anteriormente sobre la función de las estrategias iserianas («organizan la previsión del tema del texto») puede señalarse que según Eco existen diferentes marcadores, entre los que destaca el título, cuya función es dar una clave interpretativa para la construcción del tema.

Una función parecida podría jugar el epígrafe si se agrega cierta matización. Aunque muchas de las lecturas del epígrafe que se dan son utilizadas para argumentar que una cuestión particular es central en la lectura de una novela, hay que tener en cuenta siempre la diferencia entre *motivo* y *tema*, distinción que la literatura comparada ha contribuido a desplegar. Claudio Guillén distingue el motivo –aquello que se repite pero con variaciones y diferencias en cada escritura, por ejemplo, los rasgos de una figura como el Don Juan– del tema, el cual debe implicar una confluencia estructural, es decir, debe buscarse el tema, no desde un punto de vista contenidista, sino desde la forma o de la función.

Cada inscripción epigráfica pone en juego una tradición, una literatura, un género literario o discursivo, una obra, una posición, un debate o un homenaje a partir de los cuales el lector puede orientarse, puede caminar en un sentido determinado dentro del texto. De entre la diversidad

---

de la noción de intertextualidad (ver, por ejemplo, el capítulo Siete de la Primera parte de *Entre lo uno y lo diverso*, Guillén, 2005).



de capas de sentido, debida a la confluencia de diferentes códigos, que se dan cita en cada texto, el lector tenderá a subrayar alguna de ellas en la construcción de su lectura gracias a la indicación del epígrafe, aunque siempre deberá tener en cuenta que el epígrafe no señala una relación unívoca y determinante sino más bien ofrece una red de sentido plural para mover el texto.

Con el objeto de esbozar la difuminada y problemática relación que postula el epígrafe con el texto, pueden rescatarse algunas líneas del epistolario entre el narrador mexicano Julio Torri y uno de sus maestros: Alfonso Reyes. Torri describe cómo obra el epígrafe en su propia escritura.

Pronto te mandaré algunas composiciones. Las escribo de la siguiente manera: tomo un buen epígrafe de mi rica *colección*, lo estampo en el papel, y a continuación *escribo lo que me parece*, casi siempre *un desarrollo musical* del epígrafe mismo. Es como si antes de comprar un vestido, adquirieras el clavo del que lo has de colgar. En esta imagen parece un poco *absurdo mi procedimiento* pero tú descubrirás que no lo es. (Torri, 1995: 53, la cursiva es nuestra)

Las composiciones a las que se refiere Torri son textos breves, que mucho abrevan del poema en prosa y que engendrarán algunas formas del microcuento contemporáneo. Para escribirlas, el autor parte de una antología de epígrafes, de una «rica colección», que le sirven para dar comienzo a la composición, entendida como un «desarrollo musical». Tal metáfora implica una analogía que puede sustentarse en tanto que el epígrafe puede hacer que el texto se escriba siguiendo variaciones, poniendo en marcha un lenguaje que se despliega como dialogar formal, gracias a contrapuntos y variaciones,

repeticiones y diferencias, fugas y ampliaciones. El epígrafe hace resonar algunas cuerdas del texto futuro. Este movimiento, que se desarrolla como desencadenamiento de significantes en una dinámica regida por sustituciones y desplazamientos, acerca al lector de epígrafes al lector de poesía.

El texto de Torri dibuja un triángulo de fuerzas en cuyos vértices pueden situarse *desarrollo musical*, la *creación* y el *procedimiento absurdo*, tensiones que pueden hacerse confluir en una discusión sobre el vínculo entre epígrafe e inspiración. El concepto de *inspiración* tiene un larguísimo recorrido en la historia de las ideas estéticas, el cual puede dar pie a esbozar el epígrafe como un elemento inspirador de la lectura, entendida ésta desde una dinámica basada en el doble acto de la escritura/lectura.

En primer lugar, puede destacarse la posición en la cabeza del texto del epígrafe, al inicio de la lectura. Esta posición privilegiada puede remitir a las famosas invocaciones<sup>49</sup> a las musas que se dan en los incipits de *La Odisea*, *La Eneida* o *La Divina Comedia*. En estos casos, la invocación está integrada en el propio texto; en los modernos epígrafes, siguiendo esta línea de interpretación, se hallan segregadas, respondiendo quizás al carácter etimológico del epígrafe, el cual remite a una escritura hecha *en, sobre* un medio determinado. Como es sabido, la inspiración suele tomarse en muchos autores, desde la Grecia Clásica al Romanticismo, como un impulso creativo inconsciente e irracional, mientras que, paralelamente, Torri confiesa que su procedimiento es absurdo. Para el lector seguir ese salto de la creación

---

<sup>49</sup> Vicent Salvador en el número 25 de la revista *Lletra de Canvi* dedicado al paratexto se refiere al arte del epígrafe y de la dedicatoria en términos parecidos, como «la invocació del bruixot a la vora del foc» o hasta como un «fer vudú».

constituye un reto sin sentido ya que es intentar reconstruir el proceso psicológico que ha llevado al autor a una asociación de ideas determinada. En esta línea también puede ayudarnos el debate entre *genium* e *ingenium* que tiene lugar a partir del siglo XVIII, sobre todo a raíz de la estética kantiana y de la recuperación de textos como el pseudo-Longino, que contraponen las teorías que entienden la creación dentro del dominio de la *tekné* a aquellas que sostienen el papel preponderante de la imaginación y la fantasía.

Conocido es también el vínculo entre la inspiración y la música. De las nueve musas canónicas que Homero nombra y que Hesíodo en la *Teogonía* describe, Erato -lítica y poesía amorosa-, Euterpe -música y poesía lírica-, y Terpsícore -danza-, tres representan aspectos musicales.

Por ello, el epígrafe puede defenderse como un elemento de inspiración para el lector, ya que debe ser él que en el interior del círculo de la comprensión vaya descubriendo posibles conexiones apenas insinuadas, a partir de motivos comunes, recursos formales, etc. De hecho el epígrafe puede ser una pista para sostener la modalidad discursiva del texto; ya sea paródica, irónica, pastoril, etc. Estas conexiones “apenas insinuadas” pueden operar también al modo de las palabras oraculares que se inscribían en los frontispicios de los templos, ya que esa enunciación indirecta del epígrafe postula una interpretación que debe ser revelada por el lector.

Ambigüedad que aún conserva hoy el término “palabras de oráculo”:

Respuestas anfibológicas que algunas personas dan a lo que se les pregunta, disfrazando lo que quieren decir. (Diccionario de la RAE)

#### 4. EL REPERTORIO Y EL CANON LITERARIO

Junto a la noción de repertorio de Iser, que ha motivado las últimas páginas, otro concepto nos puede ayudar para entender la clase de recorte con la que opera el epígrafe. Éste no es otro que el de *canon*. Gran parte de las inscripciones solicitan del concurso de textos incluidos en el repertorio literario que a su vez pertenecen a un subgrupo de obras que configuran el llamado canon literario.

Más arriba, se aludía al recorte de lectura que sobre la tradición cometía el autor al inscribir una cita determinada, recorte que, por otro lado, ya puede estar presente en el título según sea su carácter intertextual. Respecto ese subrayar de determinada manera los textos de la tradición, puede señalarse que se trata frecuentemente de textos canónicos los que servirán al autor y al lector para inspirar una lectura. Pero no sólo para inspirarla.

Cierto concepto de canon literario puede ser útil para entender el espacio que crean los epígrafes de un mismo autor como una biblioteca ideal, un canon personal y alternativo que busca un lugar en la tradición, de manera que el autor persigue situarse en alguna posición, dentro de la infinita red de referencias intertextuales. Leer y utilizar el polémico concepto de canon, rentabilizando algunos de los focos de debate suscitados, entre otros, en los años noventa por el polémico *Canon Occidental* de Harold

Bloom, puede ayudarnos a dilucidar el papel que el epígrafe puede tener como inscripción conflictiva en el texto de la tradición y en el sistema literario.

El concepto de canon posee dos acepciones o núcleo de significados: la de “medida” o “regla” que deriva de la palabra griega *kanon* o bien, por extrapolación de este primer sentido, también da lugar a “modelo, y lista de autores, autoridades, dignos de estudio”. También es posible aproximarse al concepto de canon literario, y así lo hacen muchos autores, a partir de una famosa aplicación del término utilizada por la Iglesia para señalar aquellos libros aceptados que constituyen la Biblia.

La pertinencia de esta analogía entre canon literario y canon bíblico ha servido como argumento para señalar, por lo menos, dos direcciones de abordaje al problema: el canon debe centrarse en un discurso sobre las instituciones que lo controlan y confieren autoridad a los textos –papel de la institución eclesiástica– a un tiempo que el canon literario no es una configuración cerrada y estática de textos como lo es el canon bíblico. Para nuestra discusión nos gustaría situarnos en un punto intermedio entre ambas, en la línea de lo defendido, entre otros, por Lotman (Pozuelo Yvancos, 1998: 223-236) y Even-Zohar (2007), perspectiva que concilie los procesos implicados de la constitución con los de la transformación del canon. Asimismo, la aportación al debate de F. Kermode (1998: 91-112) parece igualmente valiosa en una discusión sobre el epígrafe dentro de la Teoría de la Recepción, al subrayar que cuando una obra pertenece al canon es sometida a continua exégesis, vive bajo una mirada crítica constante, y perdura, por lo tanto, por el hecho de ser siempre objeto de comentario.

El epígrafe media entre el texto –y su poética– con el canon literario. Si bien es verdad que también esta función mediadora la llevan a cabo todos los paratextos, nos parece que el epígrafe lo hace de la forma más explícita al inscribir al inicio de la obra una cita con el nombre del autor y la obra con el objeto de recibir –o distanciarse– del influjo de su autoridad.

Fowler (ápod. Harris, 1998: 42-44) ha elaborado una clasificación de los tipos de canon. Dicha taxonomía se ha llevado a cabo siguiendo diferentes criterios, de ahí que cada uno de los cánones planteados presenten ciertos solapamientos. Así, el epígrafe puede mediar entre el texto y el canon, el cual puede ser: potencial, accesible, oficial, selectivo, crítico y personal. Por canon *potencial* entiende la totalidad de textos ya sean orales o escritos, mientras que el canon *accesible* comprende aquellos textos del canon potencial que son difundidos en un momento determinado. La categoría de canon *selectivo* correspondería a la tría efectuada por antologías, programas y reseñas críticas; la mezcla de listas que resultara de estas selecciones correspondería al canon *oficial*. Más estrechos parecen ser los dos últimos modelos de canon: el *crítico*, aquél cuyas obras son objeto de estudio en reseñas y trabajos críticos y el canon *personal* que responde a las valoraciones y elecciones de un solo lector<sup>50</sup>.

Al recorrer todos los epígrafes de un único autor, puede encontrarse cierta lógica interna a la tría o constelación de obras seleccionadas que sirve para dibujar una tradición. Estos epígrafes, en primera instancia, delimitan el canon personal del lector que es el escritor, al figurárnoslas citas espigadas

---

<sup>50</sup> Harris somete a crítica la clasificación y añade cuatro categorías más: la de canon *cerrado* –como el bíblico, la de obras para la enseñanza, canon *pedagógico*, la de aquellas obras que pertenecientes al núcleo cambian radicalmente, canon *diacrónico* y las que durarán poco tiempo en la periferia, canon *del día*.

de aquellas obras que reposan en su mesita de noche. A su vez, esas obras seleccionadas que constituyen el canon personal del autor pertenecen en buena lógica también a otros cánones. La selección de una cita para su inscripción implica al epígrafe más allá del medio o vehículo entre texto y repertorio literario ya que el gesto del recorte siempre implica una utilización y un uso de un texto y con él la asunción o cuestionamiento de un canon concreto.

Al canon literario se le han asignado una serie de funciones que pueden ser transportadas a las posibles funciones del epígrafe en tanto que formador del canon personal. De las diferentes funciones y criterios que Harris (1998, 48-60) atribuye a la constitución del canon, pueden rescatarse para esta discusión algunos. Si la *provisión de modelos, ideales y de inspiración* coincide con la discusión que un poco más arriba entroncaba epígrafe e inspiración, la *creación de marcos de referencia comunes* nos lleva a pensar que aquellos textos seleccionados postulan una suerte de comunidad de creyentes, un sector del público lector, el cual como comunidad secreta se siente reflejado en la selección que ofrece el autor. Incidiendo directamente en la importancia del canon personal, Harris muestra cómo una de los agentes formadores del canon son los propios autores los cuales pueden jugar a citarse mutuamente en una dinámica que ha llamado el *intercambio de favores*, gesto que se mostrará afín al de las dedicatorias, en tanto, que constitución de una suerte de cenáculos literarios, o también pueden, como el caso de Borges, aportar nuevos cánones que impliquen formas de leer innovadoras que hagan tambalear la constitución de algunos cánones. La última de las funciones que nos interesa rescatar para el canon personal

creado a partir de los epígrafes es la de competir con otros cánones; dado lo discutible y arbitrario del proceso de selección, la postulación de un canon supone la supresión de otro o del criterio que lo constituye.

Y en este punto es donde el problema del canon personal puede llevarnos a los argumentos que Harold Bloom ha esgrimido en el prólogo de su *Canon Occidental*, que a su vez debe leerse desde la teoría de lectura que construye en otros libros, menos escandalosos pero de mayor enjundia, como *La angustia de las influencias*.

Como se sabe, Bloom dispara en el prólogo contra lo que llama la Escuela del resentimiento, enemigo que él mismo crea constituido por marxistas, deconstructivistas, afroamericanos, feministas, neohistoricistas, etc. La razón de su crítica es el olvido de la dimensión estética del texto a favor de una focalización exclusiva sobre el texto como documento portador de tensiones sociales, ideológicas y culturales. Los estudios de género y culturales han manifestado la precariedad y relatividad de los cánones oficiales al evidenciar la marginación de sujetos históricos como la mujer, los afroamericanos o los homosexuales. Bloom, en cambio, defiende a ultranza el valor estético de la literatura como argumento central en la constitución del canon:

La estética es desde mi punto de vista, un asunto individual más que social. (...) El canon, una vez lo consideremos como la relación de un lector y escritor individual con lo que se ha conservado de entre todo lo que se ha escrito, y nos olvidemos de él como lista de libros exigidos para un estudio determinado, será idéntico al Arte de la Memoria literario. (...) Necesitamos enseñar más selectivamente, buscar a aquellos pocos que poseen la capacidad de convertirse en lectores y escritores muy individuales. (1998: 191)



La reivindicación del canon de Bloom puede alinearse con el canon personal que desde la escritura epigráfica venimos describiendo. Para Bloom la defensa del valor estético pasa necesariamente por una lucha de textos que se da en el lector, el cual debe rescatar del olvido – de ahí ese «Arte de la Memoria literario»– aquellos textos que pueden estar fuera del canon, en una pulsión del autor que le lleva a asociarse necesariamente con una tradición pero que a la vez él mismo la describe; en resumidas cuentas, lo que ha dado por llamar la angustia de las influencias. El epígrafe muestra cómo en la constitución del canon particular se da una reescritura y una transformación del canon adquirido.

Ejemplo paradigmático de ello vuelve a ser Borges. La recepción de la obra del argentino sufre un complejo proceso antes de llegar a su canonización en la literatura argentina y hasta universal. Una de las primeras acusaciones que recibe Borges es la de ser un autor extranjerizante, que opta, entre otras, por la literatura inglesa –Chesterton, Coleridge, Shakespeare, De Quincey, etc.– antes de fijarse en autores argentinos. El desmontaje de la dualidad argentino/universal de “El escritor argentino y su tradición”, el desvelamiento de ciertos mecanismos discursivos que fundan una literatura nacional –véase su postura respecto al *Martín Fierro*, obra que Lugones rescata como la epopeya argentina por excelencia (Sarlo, 2007: 60-66)– o su teoría sobre los precursores son testimonios significativos de su postura vanguardista concerniente a la constitución del canon personal enfrentado, entre otros, al canon nacional o a los géneros canónicos –recuérdese su recuperación del relato breve en un sistema literario en cuyo centro se hallaba la novela.

Este movimiento está presente en todos sus textos: en los ensayos, cuentos, prólogos y epílogos autógrafos y alógrafos, en sus traducciones, y en las ediciones en las que colaboró (recuérdese su labor como antólogo, junto a V. Ocampo y A. Bioy Casares, de relatos de literatura fantástica).

Cierto es que la mayor parte de epígrafes de cualquier autor ofrece un desfile del panteón nacional o universal, de aquellos autores cuya obra, por lo tanto, ha sido considerada central dentro de un sistema literario, ahora bien, queremos analizar un segundo caso, no aislado, donde la inscripción se propone el rescate de una clase de textos soslayados, de ciertos géneros literarios.

Dentro del corpus de literatura argentina, el caso de Manuel Puig y su apuesta por una nueva sentimentalidad a partir de la recuperación de textos que pertenecen a manifestaciones populares, subliterarias, puede servir para ver qué ocurre con el horizonte de expectativas del lector cuando se halla con un texto no canónico en el epígrafe, además de observar cómo este paratexto se inserta en el campo paratextual.

LOS EPÍGRAFES EN *BOQUITAS PINTADAS*<sup>51</sup>.

*Boquitas Pintadas* aparece en 1969 y es la segunda obra publicada por el autor. La novela está estructurada en dos partes tituladas y señaladas por números romanos, cada una de las cuales contiene ocho “entregas” indicadas con el adjetivo ordinal correspondiente. A continuación de cada número de la entrega aparece un epígrafe.

El título de la novela es tomado de la letra del tango “Rubias de Nueva York”, del maestro Alfredo Le Pera. El epígrafe de la tercera entrega ofrece la pista para seguir la alusión ya que se incluyen en él esas “boquitas pintadas” dentro de los versos tangueros a los que pertenecen. Puig innova ya desde el título al aludir a la letra de un tango, apropiándose y recontextualizando la palabra tanguera. Si en el relato se recrean amores torturados de novela rosa o folletinesca, en el contexto del tango el amor es vivido como un alegre fingimiento de esas rubias prostitutas. El eco de esas “boquitas pintadas” vuelve a resonar dentro de la novela: mientras que la primera parte se titula precisamente “Boquitas pintadas de color carmesí”, la segunda es “Boquitas azules, violáceas, negras”. Puig colorea despiadadamente esa serie de boquitas, como un arco iris irreal que parte del color rojo de la pasión juvenil para acabar en el negro de la muerte y el luto.

---

<sup>51</sup> Este texto sobre Puig y el que más adelante aparece sobre Roberto Arlt aparecieron en una primera versión dentro de Caturla, A. “La sublevación en el margen. Arlt y Puig: experimentos porteños con el espacio paratextual”, *Quimera*, 273.

Como hemos visto, los epígrafes dialogan con los títulos e intertítulos. Ahora bien, también lo hacen con el texto principal. Una de las funciones de los epígrafes dentro de la narración es avanzar el contenido de cada una de las entregas al hacer coincidir la trama de la letra del tango o del bolero con la acción de la novela (o viceversa).

Por ejemplo: entre la muerte de Juan Carlos que abre la novela y la de Nené que la cierra pasan veinte años, al igual que veinte años son los transcurridos en el famoso tango “Volver” que se cita en el epígrafe de la última entrega. Otro de los efectos de esta clase de epígrafes es el de dotar la novela de una suerte de banda sonora que contribuya a construir esa nueva sensibilidad que le interesa a Puig. Sin duda, la escritura de estos epígrafes – no hay que olvidar que el origen del tango está en la música que se tocaba en los burdeles porteños de principios del siglo XX– es un gesto subversivo si se piensa que la función que tiene el epígrafe convencional es la de abrigar el texto del autor bajo una autoridad reconocida y canónica.

La conexión con el tango es tan explícita como la vinculación con el folletín<sup>52</sup>. Sólo hace falta que recordemos que cada capítulo está titulado con el nombre de entrega<sup>53</sup>. Pero no sólo son estas dos manifestaciones populares, el tango y el folletín, las que Puig utiliza: el doble movimiento de apropiación/re-contextualización de Puig se extiende también a diferentes discursos y registros, como la novela rosa, el culebrón radiofónico, las

---

<sup>52</sup> De hecho, Emir Rodríguez de Monegal, en una interpretación relativamente temprana de la obra señala que Puig entiende el folletín «no como una estructura serial de las obras del siglo XIX, sino como sus formas actuales: la serial radiofónica o televisiva, la película sentimental, los *fumetti*, y también (sobre todo) esa otra literatura serial que está encerrada en las letras de tango y bolero» (1972: 100).

<sup>53</sup> En algunas ediciones –la de Seix Barral, por ejemplo– se ha suprimido, no sabemos por qué razón, el subtítulo de la obra que era ni más ni menos que “Folletín”.

revistas, la fotografía, el cine, las necrológicas, las actas judiciales y las entradas de una agenda, entre otros.

Interpretar la repercusión del gesto de Puig consistente en situar versos de tango en cada uno de los ocho epígrafes de las entregas, es decir, inscribiendo un texto perteneciente a un género discursivo marginal pasa necesariamente por el intento de reconstrucción del horizonte de expectativas de la época. Un lector latinoamericano de finales de los sesenta podía estar familiarizado con la escritura collage y con la eclosión de la cultura popular, cabe señalar la amplia difusión de los trabajos de Warhol o la música pop, pero todavía le quedaba un tiempo para que asimilara la literatura pop. Por lo tanto, el gesto de Puig representa una ruptura del horizonte de expectativas al encontrar en el género novelístico un entronque de esta clase ya desde la pista de lectura insoslayable que dan los epígrafes de la obra. Con el tiempo, y marcado en parte por la novela, el sistema literario argentino quedaría redefinido permitiendo de nuevo la entrada de las prácticas de literatura popular (de nuevo ya que, entre otros, el proyecto de Roberto Arlt presenta usos de lo popular).

El canon argentino presenta una permeabilidad y elasticidad que tiene difícil parangón con otras literaturas nacionales al no tener un pasado literario establecido. El hecho de no poseer un siglo diecinueve sólido de tradición novelística posibilita que el realismo se prolongue hasta las primeras décadas del siglo XX, en donde confluye en el mismo espacio con las vanguardias literarias.

## 5. LOS ESPACIOS DE INDETERMINACIÓN

Uno de los conceptos que más repercusión y seguimiento han tenido de la fenomenología de la lectura es el de los *espacios de indeterminación* del texto. El mérito del enfoque radica en el hecho de señalar en el mismo texto una serie de estructuras concebidas como estrategias cuya función es la de apelar al lector o de solicitar su participación. El texto, sin la participación del lector, sin su *concreción*, queda por escribir. Este planteamiento interactivo texto-lector, según el cual la propia estructura del texto incluye al lector, es característico del texto literario. Además, lo distinguiría de otros textos no literarios al considerarlos en su calidad de apofánticos, es decir, al postular su verdad o significado independientemente de su receptor.

Iser, cuyo desarrollo del término y aplicación veremos un poco más adelante, toma el término de los *espacios de indeterminación* y de *concreción* de Roman Ingarden. El señalamiento de la fenomenología de la lectura de Ingarden como antecedente directo de la Estética de la Recepción ha suscitado cierta polémica (Warning, 1989: 14) a raíz de la subordinación de las estructuras del texto y de la concreción de la lectura a la intuición de las esencias fenomenológicas. Asimismo, ambos términos en la primera versión de Ingarden contienen reflexiones que bien pueden aplicarse al campo paratextual, si bien es cierto que la transposición puede llevarse a cabo no deben dejar de señalarse algunas diferencias.

Ingarden (1989, 35-53) defiende la existencia de cuatro estratos diferentes en la obra literaria. Distingue el estrato lingüístico (sonidos verbales, formaciones fonéticas y fenómenos de orden superior), el de las unidades significativas (sentido de los enunciados y de grupos enteros de enunciados), el de las perspectivas esquemáticas (que responden a aspectos de objetos de diferente tipo que aparecen en la obra) y por último, el de las objetividades representadas a las que pertenecen «las cualidades metafísicas, en cuyo conocimiento culmina la intuición fenomenológica de esencias» (1989: 14). De las lecturas individuales de la obra de arte surgirá la *concreción*, la cual se entenderá como llenado de los lugares de indeterminación presentes en las formaciones esquemáticas de las perspectivas (tercer estrato) y de las objetividades (cuarto estrato). De esta manera, la concreción será la encargada de borrar los lugares de indeterminación, aunque, matiza Ingarden:

Este llenado no está suficientemente determinado por los caracteres definitorios del objeto, y así las concreciones pueden ser en principio diferentes. (1989: 36)

Conviene subrayar que Ingarden en este comentario, que luego tendrá su eco en los apartados del texto que dedica a la concreción de los aspectos esquemáticos de los objetos y a la concreción de las objetividades representadas, difumina la presunta determinación de las concreciones, de manera que el llenado del hueco no acaba completamente con la indeterminación de los lugares.

En el apartado dedicado a las concreciones de los aspectos, toma ejemplos literarios de descripciones de cosas, lugares o escenas para intentar

reproducir el proceso imaginativo de concreción, el cual, debe notarse, es análogo al de percepción. En las descripciones, el texto solicita del concurso del lector «para completar los aspectos esquemáticos generales con detalles que corresponden a su sensibilidad, sus hábitos de percepción y su preferencia por ciertas cualidades y relaciones cualitativas» (1989: 42). Pero remarca nuevamente: «la función del lector consiste en plegarse a las sugerencias y directivas que emanan de la obra, actualizando no cualquier aspecto arbitrario, sino los aspectos que la obra sugiere» (1989: 42).

Refiriéndose a las concreciones de las objetividades representadas, desarrolla algunas vertientes del concepto a partir de qué atribuciones hacemos al aspecto físico y gestos de Hamlet que no quedan cerrados en el texto de Shakespeare, comentarios que inciden directamente en la puesta en escena de la obra y que el director teatral debe considerar. En función de las concreciones más o menos pertinentes o acertadas que lleve a cabo el lector, se obtendrá una u otra concreción total de la obra –y un valor estético. Los límites de posibilidades de esas concreciones –escoger si Hamlet es más o menos corpulento, si posee una voz grave o si adopta determinada postura al hablar con la calavera de Yorick– vendrán autorizados por el propio texto y tendrán una incidencia directa en las cualidades estéticas del mundo representado.

Puede observarse que el concepto de Ingarden es aplicado a los lugares de indeterminación que contienen descripciones y pasajes que aluden directamente a la representación del mundo del texto, por lo que su aplicación no es directa para la cuestión paratextual. Sin embargo, el proceso de concreción de los lugares de indeterminación descrito por Ingarden y,



sobre todo, los problemas que describe, sí que pueden ser pertinentes para la caracterización de la dinámica de sentido del paratexto. En especial, póngase ahora bajo el microscopio, el paratexto del título y del epígrafe, montado con las lentes de los lugares de indeterminación.

La pregunta del título, su inscripción en el libro, aparentemente, es un gesto de cierta violencia que cierra una serie de posibilidades de interpretación de la obra, representa una decisión importante sobre el control del sentido de la obra; no obstante, el enunciado del título puede moverse y vincularse con diferentes redes semánticas a la vez, lo que llevaría a verlo como una apertura a cierta indeterminación. Ingarden también destaca que esas indeterminaciones están asociadas, desde un punto de vista de la morfología de la palabra, al nombre.

Umberto Eco es un caso atípico de prestigioso teórico metido a novelista cuyas obras, tanto críticas como narrativas, han encontrado un gran respaldo por parte del público. Una de las cuestiones que penetran todos sus libros es la defensa del lector en tanto que coproductor del sentido de la obra, pero entendiendo que la apertura del texto siempre debe estar contrastada con el control que el mismo ejerce sobre su interpretación. El lector gozará de cierta libertad interpretativa siempre que el texto la autorice o la haya previsto.

Por ello puede resultar interesante acercarse a su texto *Apostillas a "El nombre de la Rosa"*, en el que de forma excepcional enuncia sus reflexiones sobre el proceso de concepción de la novela desde sus ideas como semiótico. Eco explica su preocupación como autor de no imponer su interpretación del texto, por ejemplo, en la construcción de los diálogos -muestra sus dudas de

mostrar o no, por ejemplo, los *verba dicendi* –, en el uso de los paragramas o en la elección del título del texto:

El narrador no debe facilitar interpretaciones de su obra, si no, ¿para qué habría escrito una novela que es una máquina de generar interpretaciones? Sin embargo uno de los principales obstáculos para respetar ese sano principio reside en el hecho de que toda novela debe llevar un título. Por desgracia, un título ya es una clave interpretativa. (1997: 737-738)

Eco va informando de los posibles títulos que barajó antes de llegar al definitivo. Estuvo tentado, nos explica, de titular la obra *La abadía del crimen*, pero la descartó para no engañar al hipotético lector con un título que prometía únicamente intriga policíaca y acción. *Adso de Melk*, nombre del narrador de la novela, le gustaba por su neutralidad pero no convencía a los editores, los cuales «aborrecen los nombres propios». El primero de los dos candidatos descartados muestra cómo Eco es coherente con su propia teoría de que «escribir es construir, a través del texto, el propio modelo de lector» y el segundo cómo en la elección del título juegan las estrategias mercantiles que subyugan la libertad creativa del autor. Esas dos tensiones, el lector modelo elegido por el autor y el buscado por el mercado, luchan en la enunciación del título. Finalmente, Eco da con la solución del título:

La idea de *El nombre de la rosa* se me ocurrió casi por casualidad. Y me gustó porque la rosa es una figura tan densa que, por tener tantos significados, ya casi los ha perdido todos: rosa mística, y como rosa ha vivido lo que viven las rosas, la guerra de las dos rosas, una rosa es una rosa es una rosa, los rosacruces, gracias por las espléndidas rosas, rosa fresca toda fragancia. Así el lector quedaba desorientado, no podía escoger tal o cual interpretación. (...) *El título debe confundir las ideas, no regimentarlas*. (1997: 738-739, el subrayado es nuestro)

El enunciado por el que opta le permite, visto desde los lugares de indeterminación que reivindicábamos para el paratexto, elegir una inscripción que, lejos de estabilizar de forma unívoca el sentido del texto, pone en marcha la competencia del lector –modelo– a buscar en el repertorio literario una serie *más o menos cerrada*<sup>54</sup> de intertextos que se constituyan en perspectivas de interpretaciones. A lo largo de la lectura, el lector inmerso en la dialéctica entre la unidad –el título– y la totalidad de la obra que va descubriendo poco a poco, deberá actualizar cada uno de los intertextos y optar por aquél que el texto solicite.

Lo dicho para el título será aplicable también al epígrafe en gran medida, eso sí, sin dejar a un lado las diferencias de la conexión de estos paratextos con los textos. Normalmente el título de la obra acostumbra a ser único, o en ciertas ocasiones puede ser doble mediante una conjunción adversativa o bien contener un subtítulo. En cambio, una obra en muchas ocasiones posee más de un epígrafe. Podemos preguntarnos hasta qué punto el sentido de una obra con dos, tres o más epígrafes queda mejor determinada que una obra con sólo un epígrafe.

Veamos ahora, cómo Iser se apropia del término de Ingarden y cómo lo despliega. Propone en “La estructura apelativa de los textos” (1989, 133-148) tres casos que expliquen y le sirvan de desarrollo de la noción de las zonas de indeterminación. En el primero de los ejemplos analiza la suspensión de sentido que se crea entre entrega y entrega en la novela de

---

<sup>54</sup> La discusión sobre si esta serie es más o menos cerrada se lleva cabo en el apartado dedicado a los argumentos esgrimidos por deconstrucción, a raíz del concepto de *diseminación*.

cordel o folletinesca. El hecho de que el lector, refiere Iser, tenga que esperar obligatoriamente la continuación dado el corte en su publicación provoca que la imaginación del lector esboce una serie de preguntas acerca del devenir del relato que «aumenta nuestra participación en la realización de los sucesos» (140).

Esta forma de entender la suspensión del sentido asociada a una pausa de la lectura puede aplicarse, teniendo en cuenta que es de carácter diferente, al espacio de separación, ya sea en mayor o menor grado, asociado con la separación por espacios o mediante páginas en blanco, usado en la inscripción de los diferentes paratextos.

Después de seguir la dirección marcada por Iser con el primero de sus ejemplos aplicado al campo paratextual, se retomará el segundo de los casos que propone.

## 6. SUSENSIONES<sup>55</sup> DE SENTIDO EN EL ESPACIO PARATEXTUAL.

Un volumen sin esos espacios para descansar recuerda la infinita extensión del mar o del desierto, infinitud que cansa los ojos y fatiga el espíritu cuando en ella nos adentramos.

Henry Fielding, *Joseph Andrews*.

La consideración de la pausa en la lectura y en la narración abre la posibilidad de diferenciar, dentro del campo paratextual, una serie de subespacios que le pertenecen o bien de deslindar cierta estructuración interna. Desde disciplinas tales como la crítica de la Lírica y la Retórica Poética, se ha trabajado desde siempre con conceptos afines a la suspensión; nociones como *encabalgamiento*, *cesura*, *verso blanco* o *distribución espacial poemática* han servido y sirven para determinar una particular escansión del verso que permita trazar una primera diferencia con la escritura en prosa.

Conscientes de que la dinámica versificadora está sujeta, entre otras, a la tensión entre la pausa semántica y la pausa prosódica o a la famosa idea de Valéry, la “*hésitation prolongée entre le son et le sens*” no renunciaremos, empero, a algunas intuiciones que esperemos resulten iluminadoras.

---

<sup>55</sup> Según la definición del diccionario de la RAE, la suspensión es una figura «que consiste en diferir, para avivar el interés del oyente o lector, la declaración del concepto a que va encaminado y en que ha de tener remate lo dicho anteriormente».

Desde la óptica de la suspensión del sentido, una de las primeras estrategias<sup>56</sup> narrativas que podemos abordar, cuyo corte puede servirnos de primer ejemplo que nos guíe, es aquella encargada de distribuir los capítulos de una novela. La Estética de la Recepción, como toda teoría, focaliza su atención sobre un conjunto más o menos cerrado de textos privilegiados. Iser y Jauss, por citar algunas de sus cabezas más visibles, usan frecuentemente en sus explicaciones textos pertenecientes al género novelístico del XVIII inglés, dada la especial implicación con el lector que despliegan.

Fielding, autor del *Joseph Andrews*, en uno de los numerosos prólogos de la obra –cada una de las diferentes partes tiene uno–, reflexiona sobre el porqué de los cortes de cada episodio<sup>57</sup>:

En primer lugar cabe utilizar *los espacios entre capítulos* como *posadas* o *lugares de descanso*, donde el lector se detiene a beber un vaso de vino o cualquier otro refresco, según sus gustos. En cuanto a las *páginas en blanco* colocadas *entre cada libro* han de entenderse como las *paradas* en los largos recorridos, donde el viajero se detiene algún tiempo para descansar y considerar lo que ha visto en los sitios donde ha pasado; actividad que me atrevo a recomendar al lector, ya que, por grande que sea su capacidad de asimilación, no le aconsejo que viaje demasiado deprisa por estas páginas, porque si lo hace, probablemente dejará de ver algunos curiosos productos de la naturaleza, observables para el lector más pausado y cuidadoso. (1997, 129-130)

La reflexión permite observar cómo el autor concibe estratégicamente las interrupciones de cada capítulo con el fin de pautar la lectura, es decir,

---

<sup>56</sup> *Estrategia* también en el sentido empleado por Iser ya desarrollado unas páginas atrás.

<sup>57</sup> La división por capítulos es tomada según C. Guillén como ejemplo de *forma*, entendiendo por ésta aquellos procedimientos de interrelación, ordenación o limitación de la escritura. (2005: 159)

cómo desde dentro del texto se postula un modo de ejecución de la lectura<sup>58</sup>. El *lector ideal* debe acompañar su lectura con las pausas marcadas por el relato. El caso extremo de sincronía entre la pausa narrativa de esta clase y la pausa de lectura se da cuando el lector decide abandonar temporalmente la lectura del libro al final del capítulo, para reemprenderlo unas horas más tarde. La analogía que subyace al fragmento de Fielding presenta la narración como una marcha<sup>59</sup> con paradas necesarias para tomar un respiro, mirar atrás y reflexionar sobre lo experimentado.

Desde una óptica narratológica, el cambio de capítulo puede jugar una serie de funciones determinadas: marcar un salto en el espacio y en el tiempo de la acción –en las narraciones clásicas, puede acordarse cierta unidad de acción espacio-temporal para cada parte– o usar las pausas para “embragar” un cambio de perspectiva narrativa que implique una mudanza en el punto de vista o en la voz.

En este primer ejemplo, han asomado algunas de las valencias o variables que pueden ser útiles en la caracterización de la pausa de cada uno de los paratextos que conviene ahora explicitar. Conviene matizar, quizás, que el paratexto propone dos clases de espera. La primera es aquella que señala el lugar del paratexto; es decir, la que se viene glosando en relación a la separación entre capítulo y capítulo creada por espacios en blanco o por un

---

<sup>58</sup> El paralelismo entre intérprete musical y lector, esbozado anteriormente en la idea barthesiana de texto, puede seguirse también aquí al ver los espacios en blanco propios de la división capitular como blancos en una partitura que debe ejecutar el lector. De hecho, son numerosos los términos (*calderón, coda...*) que han pasado de la escritura musical a la edición y producción de los textos.

<sup>59</sup> De hecho, la crítica literaria está familiarizada con esta forma de entender la prosa, sobre todo, respecto a la poesía. Por ejemplo: «Valéry ha comparado la prosa con la marcha y la poesía con la danza. Relato o discurso, historia o demostración, la prosa es un desfile, una verdadera teoría de ideas o hechos» (Paz, 1996: 69).

salto en las páginas. Igualmente, también puede aplicarse el concepto de pausa al mismo paratexto como aquel texto que media o se interpone antes del texto principal: el prólogo, por ejemplo, puede verse también como cierta pausa que prepara para la recepción de la novela.

La idea de corte, espaciamiento, interrupción, ya está presente en la propia palabra, atendiendo a la etimología del prefijo *para*<sup>60</sup>. Este corte posee una doble dimensión, tanto de diferencia temporal como de espaciamiento. Temporal, porque implica una interrupción o pausa más o menos larga de lectura –y de narración– durante la que el lector aprovecha para meditar, paladear, dejar que resuenen los ecos de lo leído, como el pianista que tras el concierto posa sus dedos unos segundos en el teclado tras su interpretación/ejecución. Pero estas pausas temporales se hallan conjugadas con la dimensión espacial, dado que vienen marcadas por espacios en blanco, separaciones de páginas, y hasta rasgos plásticos, al usar diferentes tipografías y cuerpos de letra. Para recoger esta atribución de la pausa podemos hablar de cómo *materialmente* se marca esa pausa en el texto, constituyéndose en una de las primeras valencias<sup>61</sup>.

Otra de ellas puede surgir si se desarrolla la dimensión del emplazamiento del paratexto que enuncia Genette. Según el emplazamiento,

---

<sup>60</sup> Ver el primer apartado de “El parergon”.

<sup>61</sup> Como ya se ha señalado antes, la teoría sobre los incipits narrativos arroja en ocasiones luz sobre las cuestiones que tratamos. A. Del Lungo resume en artículo publicado por *Poétique* algunas de las conclusiones a las que llega en su texto de mayor extensión *L'Incipit romanesque*. El problema de la delimitación del incipit le lleva a preguntarse por su final y posible unidad: ¿dónde acaba? «¿en la primera línea o en una escena, qué fractura o corte define su clausura?». Algunos de los criterios de delimitación que propone son: la presencia de indicaciones del autor, de tipo gráfico, fin de capítulo o de párrafo, inserción de un espacio en blanco. La presencia de efectos de cierre dentro de la narración (“Así es”, “Después de este preámbulo...”), el pasaje de una narración a una descripción, de un discurso a una narración, de un cambio de voz o de nivel narrativo, de un cambio de focalización, de un diálogo a un monólogo, de un cambio en la temporalidad o espacialidad (Del Lungo, 135-136: 1993).



podemos defender el espacio paratextual como un conjunto de velos o de bambalinas –en el sentido teatral– que al penetrarlas van llevando al lector del afuera del volumen hasta el interior del texto principal. Cada pausa vendrá, entonces, caracterizada por su posición determinada, por su distancia entre el afuera del texto y el texto principal, y marcará cierto adentro y cierto afuera dentro del mismo espacio transicional que es el paratexto.

Tanto la posición dentro del campo paratextual, como la materialidad de esa diferencia que crea el espacio para cada paratexto, determinarán en buena medida el carácter de la espera durante la cual deben surgir las expectativas asociadas con su función.

La pausa será de clase diferente si el paratexto está situado en la misma página del texto principal, donde habría una relación de *contigüidad*<sup>62</sup>, de aquellos que están separados en páginas diferentes.

Empecemos a interpretar las interrupciones de cada uno de los paratextos, teniendo en cuenta que en cada silencio o en cada espacio en blanco se juega una expectativa diferente o, como sostiene Biasi acerca de lo que llama *puntos estratégicos del texto*, refiriéndose a los prólogos y epílogos – pero también aplicable a todos los paratextos:

Esta serie secundaria de *incipits* y de *épicits* que delimitan los silencios o los blancos del texto, y donde también se juega una *estrategia de la temporalidad*, del *acceso secuencial* a la obra, de la *programación de los procedimientos de parada y re-emprendimiento* de la táctica textual. (1990: 27, *subrayado y traducción son nuestros*)

---

<sup>62</sup> Precisamente esta relación de contigüidad, separación por espacios en blanco, será parecida a la de la poesía.

Como hemos señalado, el título de la obra es el paratexto que, sin duda, más inscripciones presenta a lo largo del volumen. Puede situarse tanto en la tapa, portada y portadilla, como en la misma página del texto principal, preferentemente, en el encabezamiento. Estas dos clases de posición, la primera, más cerca del afuera, la segunda, más próxima del adentro, marcan una distinción en su función y en su destinatario. La inscripción del título en la primera posición estará dirigida al público en general, mientras que la segunda lo hará a un lector en particular<sup>63</sup>. Por ello la diferencia que se crea en la inscripción tipográfica de la tapa sea tan evidente respecto al resto de inscripciones.

Indica Genette (2001: 76) que el título, según los editores norteamericanos, debe poseer las atribuciones de *catchy and sexy*. La función de seducción y de llamar la atención para sí que se le pide al texto del título tiene su traducción tipográfica: el título debe poseer un cuerpo de letra determinado y presentar una serie de características que lo hagan atractivo para el público lector. De esa proximidad con el afuera del texto, el título irremediabilmente se contamina, ya que contribuye de forma decisiva a que el libro quede inscrito como objeto en las diferentes redes de circulación comerciales y de difusión; lo identifica, lo publicita y media, sin duda, en la primera y definitiva pausa con el lector-consumidor: la decisión del lector de adquirir el libro o no.

---

<sup>63</sup> Consideraciones acerca del extraño funcionamiento del singular de la palabra lector –tan lector es aquél único e individualizado como el que pertenece al grupo denominado como público lector– pueden hallarse en el ensayo “El infierno de la literatura” de Tomás Segovia: «en cuanto escritor, su destinatario es simultáneamente la Humanidad con mayúscula y al mismo tiempo unas pocas, poquísimas, quizás una sola persona concreta. En la destinación de la obra al público hay por eso siempre un *quid-proquo*. Ningún grupo de lectores, por mucho que lo quiera configurar y limitar, o al contrario extender y generalizar, puede coincidir a la vez con la Humanidad y con mi tía» (1988: 202).

El nombre del autor –junto a otros paratextos como el nombre del sello editorial, el anagrama, el nombre de la colección– puede operar como gancho publicitario e influir en la compra del objeto. En particular, el nombre del autor es el segundo paratexto que más inscripciones posee, y a efectos de la pausa que se crea en torno a él en la tapa, juega un papel muy parecido al del título.

Sin embargo, el título que comparte relación de contigüidad con el texto, sí que constituye un horizonte en el proceso de lectura del relato ya iniciado. El hecho de que pueda estar presente en la mitad de las páginas –en las pares o en las impares– lo convierten en inscripción protagónica cuyo horizonte orienta permanentemente la lectura, en consonancia con el control que ejerce el autor violentamente sobre el sentido de la obra al titularla.

Superada la tapa, seguimos el orden lógico de la lectura y abrimos<sup>64</sup> el libro por la primera página. De hecho, ésta es una forma de abrirlo que nos resulta útil para nuestro estudio sobre las pausas, pero no siempre el lector opta por una manipulación sucesiva de las páginas. Situados en este orden de lectura surge la cuestión de si se abre un libro de golpe o mejor se trata más bien de un proceso gradual de desvelamiento, acompasado por unas determinadas pausas. Anteriormente, hemos descrito la estructura del campo paratextual como una sucesión de velos o de bambalinas; en la misma dirección, queremos introducir el concepto de *perigrafía* debido a

---

<sup>64</sup> Sobre el gesto de abrir el libro. ¿Qué puede significar? ¿Lo hacemos por la primera página? Un libro sólo se abre al azar la primera vez que lo abrimos, ya que entonces rompemos la homogeneidad en el volumen, y el libro la próxima vez que lo abramos tenderá a abrirse por la misma página. El libro como el proceso mismo de la lectura, tendrá memoria y esa condición inicial determinará en parte el avance de la lectura. ¿Se abre un libro de golpe?

Compagnon, del que, por otra parte, se confiesa deudor Genette en la formulación del término *peritexto* (Genette, 2001: 10). *Perigrafía* será la

Escenografía que pone al texto en perspectiva: situándolo, emplazándolo, testimonia el control que el autor tiene sobre él. (1979: 328, la traducción es nuestra)

La primera página puede ser una hoja en blanco que se conoce con el nombre de guarda. Antiguamente esta hoja se empleaba para resguardar la portada ya que no existían las modernas tapas duras o de pasta, lo cual debilitaba mucho al libro en su manipulación, haciendo especialmente débiles las primeras páginas de la obra. Esta tradición se ha conservado convirtiendo ahora la página de guarda en una breve pausa de lectura<sup>65</sup> que no crea un nuevo significado pero que acompaña la entrada a la obra. Igualmente los dos siguientes velos –portada y portadilla– señalan una pauta del tiempo de entrada.

Puede pensarse que estas primeras páginas juegan un papel análogo a los títulos de crédito de las películas, pero teniendo en cuenta, por lo menos, esta diferencia: que cada pantalla/página sucede a otra en el cine según un *tempo* que ya viene marcado por el director o montador del film; sin embargo, en la lectura de un libro la antigua manivela del proyector que marca el ritmo de la sucesión de las imágenes estaría en las manos del lector.

---

<sup>65</sup> El amplio blanco de esta página se utiliza en muchas ocasiones en el libro regalado para escribir unas palabras por parte del regalador que implican una apropiación del ejemplar, con la consiguiente individualización del regalo. Este llenar literalmente los blancos con la propia escritura de quien lo regala recuerda la metáfora iseriana de los huecos que ha de rellenar el lector. En muchas ocasiones el dedicador lo que hace precisamente, aparte de dedicar unas palabras más o menos afectuosas, es inscribir su propia lectura al frente de la obra. De hecho, la dedicatoria, ya sea de autor o de regalador, tiene reservado un espacio en la portadilla de la obra ya que en ella se ha suprimido el sello editorial, el nombre de la colección y el anagrama para dejar lugar a unas posibles palabras escritas de puño y letra.

Además, los títulos de crédito aparecen impresionados sobre imágenes, las cuales suelen iniciar ya la diégesis del film siguiendo diferentes procedimientos<sup>66</sup>.

Dentro de esta sucesión de velos que nos van aproximando hacia el desvelo mayor que tendrá lugar en el *incipit*, la página de la dedicatoria aparecerá, con una fórmula del tipo preposición más nombre (propio o apelativo de cualquier clase). Esta pausa antes de llegar al texto principal es precisamente un punto de inflexión, donde los paratextos que son visibles desde la tapa desaparecen, y aparece el nombre de la persona –o personas– a la que se dedica el libro. Justo en este momento estamos a punto de conocer algunos de los paratextos que empiezan a hallarse más próximos al texto y a su significación (prólogo y epígrafe). El autor aprovecha este espacio privilegiado, público –cualquiera lo puede hojear– y medio escondido –no se halla en la tapa ni en las primeras páginas–, para hacer oír su voz en una personal entonación que se dejar ver en el empleo de cursivas minúsculas que frecuentan las dedicatorias.

Si seguimos el orden, más o menos convencional, el lector topará con una nueva unidad de sentido que es la del prólogo. La serie de expectativas que le corresponde, las cuales se hallan en un lugar bien delimitado con una página en blanco antes y después, semejante a un capítulo, ya afinan un poco más los interrogantes del lector, estrechan el haz de preguntas y suscitan en la espera una nueva figuración de lo que ha de resultar la lectura: el lector debe firmar o aprobar los contratos que se extienden en el prólogo. Esta espera del prólogo, texto antes del texto, viene a añadirse antes del principio

---

<sup>66</sup> Por ejemplo, las imágenes ya sitúan al espectador en un tiempo y espacio determinado, la tipografía y la música pueden marcar un tono de la narración, una estética, hasta una poética.

-del íncipit-, pero a su vez es lo último que se escribe, con lo que queda clara la importancia del texto en tanto que *perigrafía*.

Tras el prólogo, hallaremos el epígrafe, también por lo general, en una página dedicada especialmente para él. La lectura del epígrafe, como hemos mostrado un poco más arriba, dispara una infinidad de posibilidades de actualización al obligar al lector a interrogarse sobre el porqué de esa cita y de ese recorte de la tradición. El epígrafe es el último paratexto antes de sobrepasar un nuevo límite o capa que llevará a los siguientes paratextos a compartir una relación de contigüidad con el texto principal. La distribución del epígrafe sobre la página recordará, al estar sangrado como párrafo aislado entero, a la distribución gráfica de los poemas (epígrafe y poema, como hemos desarrollado antes, comparten relaciones en común). Al otro lado del límite, vemos que la espera y la pausa no es tan marcada ya que estamos acelerándonos hacia el texto, ahora sólo se trata de espacios en blanco que pueden recordar a la pausa de la poesía, aunque tengan funciones diferentes.

El título del primer capítulo ya es el inicio de la narración, ya que en él puede dárse nos informaciones como el tiempo, el espacio o rasgos estilísticos que ya pertenecen propiamente al inicio del relato. La función del posible segundo epígrafe, que se situaría entre el título del capítulo y el texto, como hemos visto en “La casa de Asterión”, puede pertenecer al mismo núcleo de la narración y estrechar aún más el haz de expectativas. Una vez ya dentro del texto, los capítulos y subcapítulos marcados por los títulos y las separaciones, controlan la lectura, al cortar la narración en aquellos puntos que se consideran oportunos.

En este recorrido sobre la creación de las pausas de lectura y narrativas que conciernen a los paratextos, observamos cómo el paratexto contribuye a la espacialización del mensaje verbal y a pautar la lectura del libro, la cual hemos impuesto que fuera de orden sucesivo. Precisamente son esas pausas, volviendo a Iser, las que crean la sensación de que el proceso de lectura sea una experiencia, ya que en las diferentes actualizaciones, creadas gracias a la pausa, es donde se genera el sentido, sobre todo, si se frustran las expectativas.

Como se ha señalado, existen muchas clases de pausas en el discurso escrito que contribuyen a preformar la dialéctica entre cada una de las unidades y la totalidad. Cada pausa, por lo tanto, hace emerger una unidad, cuyo significado surgirá al ponerla en interrelación con las otras, en una clase de sintaxis que podría aplicarse no sólo a las oraciones sino a los otros conjuntos que van subsumiéndose.

Derrida, desde una perspectiva diferente de la que hemos adoptado en este apartado, alude a la función de los blancos de la siguiente forma:

La racionalidad del Logos de la que es responsable nuestra escritura obedece al principio de discontinuidad. No es sólo que la cesura acabe y fije el sentido (...) Pero en primer lugar la cesura hace surgir el sentido. No por sí sola, claro está; pero sin la interrupción entre las letras, las palabras, las frases, los libros- no podría despertarse ninguna significación. (1989: 98)

Puede resultar interesante observar cómo un autor en particular, juega de forma original con esas interrupciones vinculadas al proceso de edición y encuadernación de una obra y elabora una figura de lector que debe ser el correlato de ellas.

## 6.1 EL LECTOR SALTEADO

Los prólogos de *Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio Fernández son un despliegue de casi todas las convenciones de este paratexto, entre las cuales, como hemos señalado, se halla el establecimiento de un *pacto de lectura*. El bonaerense modela en ellos toda una colección de tipos de lector entre los que se hallan el *lector fantástico*, el *novelesco* o el *leído*, entre otros, de los que queremos subrayar el Lector Salteado (las mayúsculas, que son de Macedonio, lo destacan como concepto y protagonista de la novela) y su contrapartida; el lector seguido.

Si todo texto postula un lector modelo, el *Museo de la Novela de la Eterna* solicita del Lector Salteado. Ello se debe al particular trato que se da en la escritura macedoniana de los cortes, elisiones, suspensiones del sentido, postergaciones, silencios y blancos que cuestionan tanto la continuidad/discontinuidad y unidad de la propia escritura como del proceso de lectura:

Al lector salteado me acojo. (...) El lector salteado es el más expuesto conmigo a leer seguido. (...) Quise distraerte, no quise corregirte, porque al contrario eres el lector más sabio, pues practicas el entreleer que es lo que más fuerte impresión labra, conforme a mi teoría de que los personajes y sucesos solo insinuados, hábilmente truncos, son los que más quedan en la emoción y en la memoria. ("Al lector Salteado", 1997: 119)

Sostiene Camblong (1997: 26, n.a) que la consigna compositiva del texto y la premisa lectural de Macedonio pasaba por que los prólogos no



estuvieran sometidos a una paginación determinada. De este modo, el lector no se encontraba con un orden a seguir, sino que podía ir "salteando" prólogos de aquí y de allá según sus ganas, necesidades, criterios, eligiendo él mismo una única trayectoria de lectura. El gesto de la escritura de Macedonio no sólo se limita a una experimentación con los límites de la escritura, sino también a postular explícitamente una clase de lector que sea su correlato necesario.

En otros textos de Macedonio, particularmente aquellos donde expone sus Teorías (1974), podemos encontrar que el Lector Salteado se caracterizará, entonces, por no anhelar el final del relato, por ser eminentemente *activo* -y productor del texto-, *atópico* (no tiene un lugar establecido; puede hallarse en cualquier lugar) y *acrónico* también (no se puede determinar su tiempo de lectura).

Dentro del *Museo* podemos señalar el prólogo "A los lectores que padecerían si ignorasen lo que la novela cuenta", donde se critica desde el particular humorismo macedoniano, la práctica de aquellos lectores que buscan en el prólogo un adelanto de los motivos que tratará la novela. En un juego dialéctico que va y viene entre lo discontinuo y lo continuo, lo pleno y lo incompleto puede hallarse alusiones al Lector Salteado como: «Te he hecho lector seguido gracias a una obra de prefacios y títulos tan sueltos que has sido por fin encuadrado en la continuidad inesperada de tu leer» (1997: 26). En el caso de que el lector opte por una lectura salteada, gracias a la sucesión de discontinuidades del texto macedoniano -las cuales, por otro lado, podrán asociarse a los huecos o zonas de indeterminación de Iser-, podrá hallar una lectura continua. En "Al Lector Salteado", prólogo-

dedicatoria, volvemos a encontrar la misma dialéctica entre lo salteado como continuo y lo continuo como salteado formulada en estos términos:

Te dedico mi novela, Lector Salteado; me agradecerás una sensación nueva: el leer seguido. Al contrario, el Lector Seguido tendrá la sensación de una nueva manera de saltar; pero trato de no pensar en que me ocurrirá el inverosímil lector seguido.

Dentro de la poética de Macedonio, el acto de encuadernar cobra unas resonancias casi existenciales. Un poco más arriba ya habíamos aludido a la voluntad del escritor de no foliar los diferentes prólogos; el propósito de Macedonio era escribir “papeles” sueltos y dispersos que no tuvieran que someterse ni a la encuadernación, ni a las otras convenciones de publicación y edición. El hecho de encuadernar, ligar los folios y mantenerlos fijados en un orden determinado, implica ya para el vanguardista un acto de violencia que merma la libertad del Lector Salteado al encontrarse las páginas en una sucesión determinada, por lo tanto, en este sentido quien verdaderamente ha de ocuparse de la encuadernación –improvisada– ha de ser el propio Lector Salteado. Su rechazo a las demás normas de edición pasa, por ejemplo, por el sometimiento del titular:

Descubro los mejores títulos de novelas y ensayos, y a poco rato mi meditación me muestra que lo más ridículo e injustificado de una obra de arte es ponerle título. (De “Lo que me Sucede”, 1997: 102)

¿Por qué Macedonio cree que es ridículo titular una obra? Preguntémosle al Lector Salteado<sup>67</sup>. Puede esbozarse aquí una posible respuesta que surge de un problema análogo que acabamos de resumir: la

---

<sup>67</sup> Este rechazo, que puede incardinarse dentro de la particular poética antirrealista macedoniana del “Belarte”, será abordado desde otro punto de vista en el capítulo V.

crítica a aquellos lectores continuos y convencionales que esperan tener una información previa en el prólogo. Análogamente con lo que sucede con la vinculación entre prólogo y narración principal, algunos títulos son usados convencionalmente como una matriz que modeliza y produce el sentido, que anticipa y rige la experiencia de lectura, satisfaciendo así las ansias continuistas del lector seguido pero coaccionando la libertad de un lector salteado cuya acción sobre el texto queda ya pre-dicha desde el título.

Al hilo de los juegos y paradojas en los que se basa esta escritura, no queremos dejar de agregar una última interpretación de Macedonio, estrechamente ligada a las reflexiones del presente apartado sobre las suspensiones de sentido. Las líneas que siguen, con las que se cierra uno de los últimos prólogos, antes de entrar en novela, "1º Nota de posprólogo; y 2º Observaciones de ante-libro", se refieren a la convención editorial de incluir algunas páginas en blanco en la edición:

Considérese que son: cuatro o cinco al comienzo del libro –el Editor comienza con lo suyo; cuatro o cinco más después de Fin, como si fuera necesario que por lo menos en blanco la Novela continuara; varias entre capítulos; otra con el título de la obra; otra de la repetición de la tapa; y todo abusado de márgenes – una veintena, pues, de páginas en que el autor no está publicando nada y el continuo lector nada ha comprado en la librería. (1997: 124)

Macedonio inventaría las páginas en blanco que acompañan a la edición de un texto y reflexiona sobre la repercusión, olvidada casi siempre, que tiene tanto para el lector como para el autor. El autor debe repudiar esas páginas en blanco como originales suyos, no deben imputarse a su firma ni tampoco deben pensarse como correlato de aquellos momentos en que tiene la mente en blanco, como dice que quieren que sean interpretadas por los

editores. Macedonio admite que en ellas puedan aparecer ingeniosidades o pensamientos, pero ninguno de ellos le pertenece, ninguno de ellos es auténticamente suyo –tales parece dejar “entreleer” son del escritor o del editor. Las paradojas del humorismo macedoniano desatan una escritura que juega con los límites de la apropiación de lo escrito, al plantearse la cuestión de cómo desapropiarse de esas páginas no escritas pero que sí que aparecen ligadas en un volumen que se haya sometido a la irradiación de la firma. ¿Se puede publicar algo que aparece en blanco? O en otras palabras, lo que se pretende aquí es plantear hasta qué punto, el marco del libro pone en marcha unos mecanismos de apropiación y dota de significación –hasta lo escrito– todo lo que aparece dentro de él<sup>68</sup>.

Damos por finalizado el apartado inscribiendo una paradoja humorística muy macedoniana que atañe al lector-consumidor, lector continuo: ¿qué le parecerá al lector haber tenido que pagar también por esas veinte páginas en blanco?

---

<sup>68</sup> En un contexto más general, extrapolarlo el discurso a otras experimentaciones de la vanguardia artística, pueden leerse tales cuestionamientos al hilo de los gestos de un Duchamp que jugando con los mecanismos de legitimización del arte, sitúa un ordinario mingitorio –donde el trabajo de elaboración del artista se limita a la inscripción de la firma “R. Mutt, 1917”– dentro de los límites de un museo, convirtiéndolo en una obra de arte.

## 7. HABITANDO EL HUECO: LAS NOTAS AL PIE

Retomando “La estructura apelativa de los textos”, Iser comienza a enunciar la segunda de las zonas de indeterminación de la siguiente manera: «Todos hemos observado que al leer novelas la historia narrada está entreverada de consideraciones del autor sobre los acontecimientos» (Iser, 1989: 140). Señala Iser especialmente el uso de comentarios y valoraciones en las grandes novelas del siglo XVIII y XIX escritas en inglés. Interpreta las indicaciones de este comentarista-narrador como un intento del autor de distanciarse de los hechos más que de interpretar su sentido. El hecho de añadir estos comentarios, sostiene Iser, supone evitar una valoración unívoca de los sucesos lo que contribuye a «crear lugares vacíos que permiten una serie de variables para ser rellenados, pero al ofrecer también posibilidades de valoración, procura que estos lugares vacíos no sean colmados arbitrariamente».

Estos lugares vacíos son aplicables a una de las funciones que desempeñan algunas -no todas- notas al pie de página que representan un punto de fuga, una apertura del relato. Nos referimos a aquellas notas en donde aparece una instancia enunciativa que no es atribuible a un personaje previo, ni al narrador, ni tampoco a la construcción del autor implícito. Veamos un ejemplo de cómo funcionan esas zonas de indeterminación situadas en el margen del texto.

### 7.1 UN COMENTADOR SOSPECHOSO.

*Los siete locos*-*Los lanzallamas* narra los últimos días de la vida de Erdosain, en los que ingresa en una sociedad secreta que planea una revolución antisistema a escala mundial.

Desde 1929, fecha de aparición de *Los siete locos*, esta poliédrica obra de Roberto Arlt ha suscitado múltiples reacciones encontradas: desde duros rechazos a encendidas adhesiones. El díptico arltiano se ha visto como una feroz crítica social y política de los años veinte -y sobre todo, una anticipación de ciertos momentos históricos-, se ha defendido como un fiel retrato de los bajos fondos de un babélico y cosmopolita Buenos Aires -en los que se suele subrayar el gesto que entraña la inclusión del "lunfardo"-, se ha luchado por situarla en relación con los dos grupos literarios de los años veinte; esto es: entre el grupo de Boedo -literatura ideológica, populista, narrativa- y el de Florida -postura que tiende a la búsqueda de un ideal estético, culturalista y preponderantemente poético-, se ha destacado la impronta de una modernidad periférica, acelerada y mal digerida que trabaja con una imaginación tecnificada, se ha incidido en los discursos ideológicos de los personajes que cuestionan los valores establecidos desde el cinismo y la anarquía, se ha subrayado la profundización psicológica a la manera de Dostoievski, la fusión de tramas y de géneros como el folletinesco, el policial o la deuda con la narrativa cinematográfica.

El texto arltiano propone un diálogo fecundo con cada una de estas perspectivas de lectura que acabamos de resumir de forma apresurada. Nos proponemos ahora analizar la estrategia narrativa-discursiva vinculada con la nota al pie de página, reeditando el enfoque expuesto de las zonas de indeterminación del texto.

La primera nota al pie irrumpe por sorpresa avanzada ya la novela, en el fragmento titulado "La bofetada", en el que Erdosain recibe sin inmutarse un manotazo de Barsut en plena discusión. El lector, que ha tenido tiempo de habituarse al narrador omnisciente, descubre la entrada de una nueva instancia enunciativa desde la nota al pie:

NOTA DEL COMENTADOR: Este capítulo de las confesiones de Erdosain me hizo pensar más tarde si la idea del crimen a cometer no existiría en él en una forma subconsciente, lo que explicaría su pasividad frente la agresión de Barsut. (1997: 219)

En este preciso momento se abre una zona de indeterminación del texto según el segundo ejemplo que toma Iser de los narradores-comentaristas de la novela inglesa. Leamos esta estrategia de Arlt como apertura desde el margen del texto de un espacio de valoración. El "comentador" tiene su correlato en la figura del lector, ya que él mismo aporta una posible lectura de la escena. Pero una lectura, conviene remarcar, que va más allá de lo que el propio Erdosain pudiera saber ya que alude a una posible causa inconsciente.

Esta primera nota desvela un plano del relato que había quedado oculto hasta ahora, lo enmarca desde una nueva perspectiva: el

descubrimiento de que la ficción se halla dentro de otra ficción. Este juego de desenmascaramiento se irá iterando a lo largo del texto, es decir, se irá repitiendo con variaciones. Iser refiere que en la «despragmatización de las normas familiares está la comunicación del texto» e inmediatamente, para argumentar este movimiento, alude a la sencilla técnica narrativa, análoga a ésta, cuando «el narrador es un personaje y, de modo permanente, mediante sus comentarios, traslada la narración a perspectivas inalcanzables en el curso de la historia narrada» (1989: 159).

Pero las notas del comentador en esta obra no sólo se restringen al espacio segregado de la nota al pie. Después de tres notas, el comentador vuelve a aparecer pero ahora en el texto principal -una de las convenciones que el lector podía dar por supuesta vuelve a ser vulnerada- para informarnos sobre su misteriosa relación con Erdosain: «Durante aquellos tres días que estuvo refugiado en mi casa, lo confesó todo» (1997: 243). Observamos cómo una nueva estrategia se encarga de negar el propio horizonte de la primera estrategia -las notas del comentador no aparecen sólo en el margen. De tales negaciones surge el sentido, la realización que debe construir el lector: «esa es la raíz de la impresión (...) de vivir la historia narrada como un suceso» (1989: 283).

La primera nota contiene, además, una especulación sobre las causas ocultas del comportamiento pasivo de Erdosain ante la agresión de quien creará más adelante matar en un nuevo engaño. El comentador juega a psicoanalizar al personaje; hecho que marca una curiosa distancia entre el comentador y Erdosain, el cual queda convertido en mero objeto de análisis.



También la nota aclara el desfase temporal, hasta ese momento inexistente, entre el presente del comentarista y el presente de la historia de Erdosain.

Tomemos otra nota en la que se ve cómo el comentarista juega con el lector para desacreditar su propia narración<sup>69</sup>. Bajo el acápite precisamente de “La farsa”, presenciamos cómo Arlt enlaza la serie de absurdos que llevará a la creación del grupo que ha de revolucionar el mundo. En pleno debate sobre cómo deben funcionar sus diversas células, el Astrólogo, el jefe de todos ellos, se refiere al Mayor, personaje que debe encargarse de ramificar la sociedad en el ejército: «Se dan cuenta ahora ustedes del *poder de la mentira*<sup>70</sup> (...) Lo he disfrazado a este amigo de militar y ya ustedes mismos creían, a pesar de estar casi en secreto, que teníamos revolución en el ejército». El Mayor afirma que se trata de una comedia ya que no es más que un sargento. Si acudimos a la reemisión al pie de la página, vemos cómo el comentarista añade:

NOTA DEL COMENTADOR: Más tarde se comprobó que el Mayor no era un jefe apócrifo, sino auténtico, y que mintió al decir que estaba representando una comedia. (1997: 288)

Nos hallamos ante la farsa dentro de la farsa, ante una nueva vuelta de tuerca. El narrador del texto principal pertenece –sin desdoblarse en las notas al pie– a esa clase de narradores que W.C. Booth denomina como narradores “indignos de confianza” (1974: 69-70) y que implica una técnica

---

<sup>69</sup> «Lo que hace a un *narrador no fidedigno*» afirma Chatman, en los términos aludidos anteriormente en el apartado dedicado al *pacto narrativo*, «es que sus valores divergen notablemente de los del autor implícito; es decir, el resto de la narración –“la norma de la obra”– entra en conflicto con la presentación del narrador y empezamos a sospechar de su sinceridad o competencia para contar la versión verdadera. El narrador no fidedigno prácticamente se contradice con el autor implícito, de otro modo no sería aparente su condición de no fidedigno.» (1990: 160)

<sup>70</sup> La cursiva es nuestra.

que va contra las expectativas creadas por el texto mismo. Esta clase de narrador que se esconde, que se posiciona a la sombra, irrumpiendo para revelar una verdad que desgarrar el “Velo de Maya”, puede interpretarse como una trivialización de las ideas filosóficas que se hallan tras los textos, por ejemplo, de Dostoievski.

El “comentador” hace su última aparición al final del libro en un nuevo paratexto: el epílogo. En él, nos enteramos, en una última maniobra de ruptura del horizonte, de que el comentador ha revisado relatos y crónicas de los testigos y legajos sumariales para reconstruir el suicidio del protagonista.

Como se ha intentado señalar, Arlt desancla, desestabiliza el texto principal a través del juego con las notas al pie: sitúa en ellas una instancia narrativa que se halla aparentemente por determinar, situada entre el narrador convencional y los personajes. En no pocos casos esta inscripción marginal posibilita el juego con la *ironía*. Ésta tiene en las notas al pie un espacio privilegiado para su despliegue y puede explicarse gracias al vínculo entre *narradores* y *lectores implícitos* de la siguiente manera:

Si la comunicación es entre el narrador y el narratario a expensas de un personaje, se puede hablar de un narrador irónico. Si la comunicación es entre el autor implícito y el lector implícito a expensas del narrador, podemos decir que el autor implícito es irónico y el narrador no fidedigno. (Chatman, 1990: 246)

Brevemente queremos dejar apuntada una relación entre ironía y paratexto, que nos dejará a las puertas de la exploración del prefijo *para*, la cual se lleva a cabo en el siguiente apartado. El romanticismo alemán, con Friedrich Schlegel a la cabeza, soslaya el carácter de *antífrasis* o de *ironía*

*verbal* al sondear un concepto de ironía que debe estar presente siempre en toda obra literaria. En este sentido, la ironía se manifiesta al incluir dentro de la propia obra el fracaso de la misma representación, la autoconciencia de que la capacidad de representación del lenguaje es limitada y finita. En uno de sus fragmentos el hermano pequeño de los Schlegel afirma que ironía es “eine permanente Parekbase”, esto es, una *parábasis* permanente.

*Parábasis* es un término que se aplicaba en el teatro griego antiguo y se refería a un entreacto o pausa en la que el corifeo o la totalidad del coro abandonaba el papel que tenían dentro del drama, dirigiéndose directamente al público en nombre del autor con unas palabras que versaban sobre cuestiones que no eran tratadas explícitamente en la obra. Asimismo, en el diccionario retórico de Forradellas y Marchese, por ejemplo, el término se actualiza indicando que *parábasis* puede utilizarse para designar una digresión dentro de un relato en las ficciones modernas.

Interesa señalar ahora una serie de coincidencias entre la *parábasis* y el paratexto en general. Primero de todo, la *parábasis* se daba en el entreacto, en una posición liminar, dentro de los márgenes de la representación, pero fuera de la acción de la obra; asimismo, el paratexto se halla segregado del texto principal de diferentes formas pero formando parte de los límites del libro. Si la instancia enunciativa que habla en el paratexto no es fácil de señalar, ya que no siempre coincide con el narrador, vemos también como en la *parábasis* el coro abandona su papel de personaje adoptando la supuesta perspectiva del autor. Estos dos rasgos análogos, tanto de la enunciación como de su posición liminar, me parecen puntos de partida sugerentes para vincular el paratexto con la definición de ironía romántica de Schlegel.

Antes de pasar a analizar el prefijo que comparten paratexto y parábasis, resumamos algunos de los aspectos que han ido saliendo en el presente apartado.

## 8. EL ESPACIO PARATEXTUAL Y LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN

Algunos de los conceptos de la Estética de la Recepción que se han glosado anteriormente a la luz de una teoría de lo paratextual han abierto nuevas vías de búsqueda en la Teoría Literaria y han enriquecido, sin duda, la visión del texto. Sin embargo, debe anotarse también que muchos de los conceptos utilizados han sido sometidos a duras críticas. De entre ellas, puede destacarse la dificultad de reconstrucción de algunos horizontes de expectativas del público lector, pertenecientes a épocas que carecen de documentos que permitan su objetivación o bien de aquellos periodos cuyo legado lo conforman textos aislados y no representativos del lector de la época como pudieran ser Poéticas o Tratados de retórica.

En lo tocante a los espacios de indeterminación formulados por Ingarden, uno de los cuestionamientos más importantes que se le han hecho puede resumirse en las palabras del propio Iser: «lo que podría suceder es que con la implementación de los espacios de indeterminación Ingarden sólo piense en la producción de una ilusión de percepción» (1987: 273).

Igualmente, Pozuelo Yvancos (1988: 120) se muestra crítico respecto de la definición de los vacíos (*blanks*) que Iser toma reformulando las zonas de indeterminación ingardenianas, al argumentar que es un concepto que no queda bien definido o delimitado ya que del mismo pueden desprenderse las siguientes acepciones: «segmentos por conectar del trazado de un texto (...),

puntos que exigen el trazado con presuposiciones y reflexiones del propio lector y rupturas de la continuidad de la narración».

A lo que podría añadirse una última crítica generalizada que responde al hecho de que todo acto de teorización –de abstracción sobre lo literario– focaliza necesariamente sobre un cuerpo más o menos cerrado de textos que le sirven privilegiadamente para desplegar su discurso. En este caso, como ya se ha anotado, se trata de aquellos textos narrativos que pertenecen, sobre todo, a una tradición experimental del relato cuyo ejemplo paradigmático es la narrativa del siglo XVIII inglés.

De todas formas, sin menoscabo de los cuestionamientos resumidos, este enfoque de la Teoría Literaria permite avanzar en un estudio del espacio paratextual. Como se ha intentado mostrar, la reconstrucción del horizonte de expectativas del público debe pasar forzosamente por un estudio detallado del espacio paratextual, cuyos elementos –títulos, epígrafes, prólogos, etc.– aportan pistas que no pueden olvidarse. Asimismo, el espacio paratextual, en tanto que umbral o zona de transición entre el afuera de la obra y el adentro del texto, permite conciliar los dos horizontes de expectativas al marcar una nueva diferencia en su seno. El lector, al adentrarse en el espacio paratextual, pasará de unas expectativas generales suscitadas por los paratextos editoriales, el nombre del autor y el título –en los que se haya inscrito de diferente manera el género literario– a unas expectativas cuyo haz va estrechándose y que empiezan a mostrar marcas del texto principal. Dentro de las clases de lector, este paso puede resumirse como la transición del lector que pertenece al público en general al lector implícito del texto. Cada uno de estos horizontes debe entenderse de forma

conjunta y dialógica ya que cada lector en particular trabaja el sentido de determinada manera, sobre todo, según su experiencia –que marcará el repertorio al que puede acceder– y su momento histórico.

El paratexto, simultáneamente, media también con el adentro del texto al ir reconfigurando su sentido a medida que avanza la lectura. El acto de la comprensión lo somete al diálogo entre la unidad del paratexto (hemos visto particularmente la pregunta que formula el título y el epígrafe) y la totalidad desvelada gradualmente del texto principal.

La clase de vinculación con el texto principal depende de la función que desempeñe cada paratexto –función convencional o bien anómala con la que el autor puede jugar a crear una experiencia negativa, esto es, de ruptura. Título y epígrafe sitúan el lector implícito en una zona de inestabilidad de significados en la que sólo él puede responder. Por ello, los paratextos pueden inscribirse en las zonas de indeterminación o entenderse desde dicho concepto ya que aunque supongan un acto de violencia sobre el texto al marcar un sentido determinado, deben tomarse sólo como una indicación de búsqueda que abre nuevos sentidos. Nunca está de más recordar que siempre hay que volver al texto dado que de él depende la legitimidad de la interpretación.

El hecho de que el paratexto esté separado del texto principal mediante diferentes formas –blancos, páginas o tipografías– genera una serie de suspensiones de sentido y de esperas que contribuyen a pautar la lectura y muestran una estructuración del espacio. Estas suspensiones pueden verse como solicitudes a la actividad co-productiva del lector por parte del texto. Respecto a estas solicitudes, han resultado útiles los conceptos de *estrategia*

y de *repertorio* de Iser ya que vehiculan desde el paratexto la mediación entre el texto y los diferentes sistemas de sentido. Dentro del repertorio se ha mostrado cómo el canon supone un recorte del mismo y cómo algunos autores desde el paratexto –el epígrafe se presta especialmente para ello– pueden jugar a ponerlo en entredicho.

Los ejemplos tomados de la literatura argentina para desarrollar e ilustrar el presente apartado han mostrado cómo la teoría ayuda a leer los gestos de autores experimentales como Macedonio, Borges, Arlt y Puig que jugaron a la exploración de nuevas formas de textualidad que cuestionaban siempre desde el espacio paratextual los mecanismos de legitimización y autorización del sistema literario.





**IV. EL PARERGON**  
**(A ORILLAS DE LA OBRA)**



#### IV. EL PARERGON (A ORILLAS DE LA OBRA)

##### 1. PARA

Los paratextos, articulados dentro del campo paratextual, comparten una serie de rasgos propios que hemos dejado deliberadamente para este apartado, los cuales pueden ser vinculados a la luz de una cierta manera de leer los textos o de operar con ellos.

Para abordar el problema que nos concierne, podemos empezar por la propia palabra “paratexto”, en concreto, por su singular prefijo *para*. El propio Genette incluye, en el prólogo de su obra *Umbrales*, una remisión en nota al pie de página que nos puede servir de inicio. En ella, se refiere al ambiguo papel que juega el prefijo *para* y remite a su vez a un texto de Hillis Miller: “El crítico como anfitrión”.

En este ensayo, Hillis Miller analiza qué diferencia existe entre citar una obra literaria dentro de un análisis crítico y citarla dentro de un texto literario. Para desarrollar su análisis de la relación entre la cita y el metatexto, parte de una analogía: la oposición parásito/anfitrión. Empieza su indagación sobre el prefijo que nos ocupa tomando inicialmente el término parásito, del que dice: «Parásito es una de las palabras que evoca su opuesto aparente. Carece de significado sin su homólogo. No hay parásito sin su anfitrión» (2003: 213).

En el mismo texto, un poco más abajo, muestra que ese extraño comportamiento de la palabra se debe al significado del prefijo *para*, del cual glosa algunos de sus significados. He aquí una selección: “junto a”, “al lado de”, “más allá”, “a un costado de”, “equivocadamente”, “perniciosamente”, “semejante”, “similar” y “subsidiario de”. Se puede observar que los compuestos de *para* indican, a la vez, dos posiciones contradictorias: proximidad y distancia, principalidad y secundariedad, similitud y diferencia, interioridad y exterioridad.

Precisamente el propio Genette utiliza la metáfora de *umbrales* en el título de su libro sobre los paratextos con el objeto de indicar esta convivencia de opuestos. En efecto, el paratexto se sitúa al margen, corre al lado del texto principal, es una zona de transición por la que debe pasar el lector ya que se constituye en su límite, al formar parte del texto pero también al delimitarlo. Ya sea al final de la página, en forma de nota al pie, ya sea segregado por espacios en blanco como en el caso del epígrafe, al principio o al final de la obra como el prólogo o el epílogo o bien encabezando la totalidad del texto como el título o de cada una de sus partes como en los intertítulos, el paratexto siempre juega ese papel delimitador del texto. Por ello, puede ayudarnos recoger que *para* indica:

Algo simultáneamente a este lado de la línea fronteriza, en el umbral o en el margen y, a la vez, más allá de ella; equivalente en estatus y, al mismo tiempo, secundario o subsidiario (...) significa además no sólo a ambos lados de la línea fronteriza entre afuera y adentro a la vez, sino también la frontera misma, la pantalla que es a la vez una membrana permeable que conecta el adentro y el afuera, que los confunde permitiendo que el afuera entre haciendo salir el

adentro, dividiéndolos, pero también creando una ambigua transición entre el uno y otro. (1990: 160)

Estas consideraciones iniciales sobre el peculiar funcionamiento de tal prefijo pueden prepararnos el campo para abordar otro término, el de *parergon*, con el objeto de señalar qué similitudes y qué diferencias presenta con el paratexto. Derrida rescata el término en su lectura de la *Crítica del Juicio* kantiana que lleva a cabo en *La verdad en pintura*, a la que le dedica el primer capítulo de la obra.

Derrida subraya dos acepciones de *parergon* en el texto kantiano. La primera aparece en la “Primera parte” de la *Crítica del Juicio*, en el párrafo XIV titulado “Aclaración por medio de ejemplos”, en la sección dedicada a la analítica de lo bello. Una intención delimitadora gobierna el párrafo: poner en claro cuál es el objeto propio del juicio (puro) del gusto. Kant distingue dos clases de juicios estéticos: los empíricos y los formales.

Los empíricos/materiales son aquellos que implican a los sentidos y que enuncian lo agradable o desagradable de un objeto o de su modo de representación. Éstos se distinguen de los juicios estéticos formales que enuncian la belleza del objeto o de su modo de representación. Los juicios estéticos formales son denominados también juicios del gusto. En su análisis toma como ejemplo el sonido y el color, que en una primera aproximación, están asociados a juicios estéticos empíricos, ya que pueden ser agradables o desagradables en su materialidad, captada por los sentidos. Ahora bien, Kant se pregunta qué función tienen el color y los sonidos cuando forman parte de una pintura o de una composición musical. Kant sostiene que tales ejemplos

Hacen ver a esta forma de una manera más exacta, precisa y completa y además animan la representación por su atractivo despertando y manteniendo la atención sobre el objeto mismo. (ápuđ. Derrida, 2001: 64)

Colores y sonidos contribuyen a mejorar la captación de la representación, influyen positivamente en la recepción de la forma –léase aquí aquello que es objeto de los juicios del gusto, por lo tanto, para Kant, las obras de arte– al subrayarla. Interesa resaltar su carácter reflexivo, el repliegue de estos elementos que contribuyen a llamar la atención de la forma sobre ella misma. Estos ejemplos que describe Kant empiezan a mostrar, sin serlo aún, algunas de las características que asociaremos a lo parergonal. Veamos qué ocurre cuando pasa a tratar los ornamentos:

Incluso los llamados ornamentos (Páregera), es decir, lo que no pertenece intrínsecamente a la representación total del objeto como parte integrante sino solamente como aditivo exterior y aumenta el placer del gusto, lo hacen, sin embargo solo mediante su forma: como los marcos de los cuadros, los vestidos de las estatuas o las columnas en torno a los edificios suntuosos. Pero si el ornamento mismo no consiste en la forma bella, si es como el marco dorado simplemente aplicado para provocar, por su atractivo, nuestro asentimiento, se lo llama entonces ornato y daña la belleza auténtica. (ápuđ. 2001: 64)

Aquí hallamos la primera de las acepciones del concepto *parergon* que subraya Derrida en su lectura de Kant. Se trata de los ornamentos, de aquellos elementos que siendo agregados o suplementos de la representación del objeto tienen una incidencia directa en la recepción de la obra («aumentan el placer del gusto») porque lo hacen, conviene remarcarlo, mediante su forma. La conexión formal entre el elemento exterior y la obra permite diferenciar los ornamentos de los ornatos los cuales, únicamente,

llaman la atención sobre sí mismos sin contribuir a una aprehensión global de la representación –«el marco dorado».

Los ornamentos tienen la función de lo que llama Kant *parergon* –y ahora recuperamos la acepción del prefijo– ya que se sitúan contra y al lado de la obra pero sin ser ajenos a ella ya que afectan, dice Derrida, «el interior de la operación y coopera con él desde cierto afuera». Podemos preguntarnos quién realiza las acciones de operación y cooperación. La instancia que las pone en movimiento puede pensarse como el espectador que fusionado con la propia obra –en literatura, sería un lector que es coproductor del texto– debe co-operar en la búsqueda de sentido, en este caso, desde ese lugar liminar llamado *parergon*.

Los ornamentos vienen explicados por tres casos. Cada uno de ellos se refiere a un arte diferente: la escultura, la pintura y la arquitectura. Deberemos, entonces, trasponer cada uno de estos casos parergonales a la literatura con cierta precaución y observar qué cambia y qué se mantiene de un arte a otro. Tomemos como primer caso el de las columnas de un palacio.

En este primer ejemplo, «el parergon se agrega (...) a una obra que no representa nada», de manera que la función de las columnas puede indicarnos la inscripción de la obra en un medio. La obra se inserta en un lugar determinado, en este caso, la relación entre obra y medio aunque es una relación de contigüidad no es parergonal ya que, como indica Derrida, falta un lazo estructural interno que los fija a la falta en el interior del ergon.

Si nos remontamos ahora por un momento a la “Advertencia”, observamos que Derrida nos indica que va a considerar en *La verdad en*



*pintura* aquellos espacios que se constituyen como las inmediaciones de la obra: «marco, encuadre, título, firma, museo, archivo, discurso, mercado», en donde encontramos lugares que no podemos denominar como parergonales. Así es, tanto el museo como el archivo cumplirían en la mayor parte de los casos la caracterización de medio, pero no así la de *parergon* dada la falta de lazo estructural interno.

Para nuestro estudio del paratexto esta diferencia entre medio y *parergon* puede acercarnos a las condiciones en las que se inscribe la escritura. Podemos preguntarnos en qué soporte se inscribe el texto. En primer lugar y modernamente el soporte sería la hoja de papel la cual no sería un paratexto ya que normalmente no presenta el papel escogido ningún lazo estructural con el texto, con la narración, con la hermenéutica de la obra. Ahora bien existen algunos casos muy poco frecuentes en donde el propio papel sí que juega un papel destacado, por ejemplo, en la obra de Cristina Peri-Rossi, *Los Museos abandonados* (1974), donde las páginas vienen tintadas en diferente color para cada uno de los capítulos. Asimismo, el mero hecho de encuadernar, la construcción de tapas y solapas, tomadas como objetos físicos, no tendrían tampoco ninguna función parergonal.

Otro de los casos es el de la vestimenta de las estatuas. El *parergon*, en este caso, sugiere el volumen al cubrirlo, vela alguna parte del cuerpo que pide ser desvelada, esconde para mostrar. El movimiento que sugiere la ocultación mediante un vestido, una gasa o un velo del cuerpo puede llevarnos por ejemplo a la dialéctica sobre la que están contruidos muchos de los títulos. El título, en el caso en el que todavía no se ha leído la obra es más evidente, pero habiéndola leído también es aplicable, cumplirían el

*dictum* de Adorno de que «los títulos como los nombres debieran designar, no decir». A lo que añade un matiz sobre los buenos títulos: «están tan próximos al asunto que respetan su ocultamiento; los intencionados lo violan» (2003:315). Considerar la función del título como la de designar, esto es, la de señalar, la de indicar, por encima de la de decir, sugiere que el titular debería estar muy próxima a una acción realizada dentro de la esfera del lenguaje, esto es, a un acto de habla, pero un acto que, como se nos indica en la segunda parte de la cita, debe ser de una designación negativa ya que tendría que funcionar por ocultamiento.

Al tercero de los ejemplos de *parergon*, los marcos de los cuadros, le dedicaremos un apartado especial ya que, aparte de incluir algunas de las tensiones parergonales esbozadas, abre un campo de discusión desde el que preguntarnos por la delimitación que ejercen los paratextos sobre el texto. Al acabar el apartado, seguiremos con la segunda acepción de *parergon* recogida en *La verdad en pintura*.

Viven los cuadros alojados en los marcos. Esa asociación de marco y cuadro no es accidental. El uno necesita al otro. Un cuadro sin marco tiene el aire de un hombre expoliado y desnudo. Su contenido parece derramarse por los cuatro lados del lienzo y deshacerse en la atmósfera. Viceversa, *el marco postula constantemente un cuadro para su interior, hasta el punto que, cuando le falta, tiende a convertir en cuadro cuanto se ve a su través.*

Ortega y Gasset, *Meditación del marco*<sup>71</sup>

## 2. EL MARCO

Este tercer ejemplo es tomado por Derrida para plantear la dificultad que entraña el estudio del marco –que puede aplicarse también al *parergon* en general– en tanto que *límite, frontera o borde*. Para plantearla podemos pensar en la función doble que tienen los marcos en pintura. En primer lugar, el marco delimita, da forma, encuadra la pintura que rodea; pero a su vez, también el marco señala una diferencia entre el cuadro, que podemos tomar como la suma del marco más el de la pintura, y el medio en el que se inserta, por ejemplo, la pared de un museo.

---

<sup>71</sup> El problema del *marco* como categoría estética ha permitido pensar la posición de la obra en relación con su entorno. El ensayo de Ortega y Gasset, “Meditación del marco”, plantea una serie de interrogantes que pueden considerarse como antecedentes de la elaboración posterior que del concepto *marco* lleva a cabo la semiótica. El concepto de *horizonte* utilizado en la fenomenología husserliana o de *horizonte de expectativas* en la Estética de la Recepción de Jauss no será tampoco ajeno a ciertos usos del mismo (Ballart, 1999: 57).

Puede defenderse el campo paratextual como un espacio que sirve de encuadre al texto, encuadre diverso ya que desde cada uno de los paratextos se propone una suerte diferente de fenómeno del enmarcar –un prólogo, por ejemplo, pondrá en marcha unos protocolos de lectura diferentes a los de un título remático.

Pero además, el paratexto también participa de ese desdoblamiento de la frontera al relacionarse a la vez con el adentro del texto –texto principal– y con el afuera del texto. A tenor de ello, Pere Ballart afirma sobre el marco, en tanto que *umbral y muralla, vestíbulo y aduana*:

El marco actúa hacia dentro, por así decir, condicionando la estructura y disposición del texto, su *forma*, en una palabra, pero su influencia también se deja notar hacia fuera, como una señal y un distintivo que son a la vez invitación a que el lector/espectador entre en un juego diferente. (...) Porque también actúa sobre el receptor, aconsejándole sobre su ingreso en el texto, al hablar de marco hay que tener presente toda esa serie de elementos que Gerard Genette ha estudiado en su libro *Seuils* (1987) bajo la denominación de paratextos. (55)

Será precisamente esta condición de frontera doble, según Derrida, una de las causantes de que se difuminen las líneas de delimitación del marco:

No sé lo que es esencial y accesorio en una obra. Y sobre todo, no sé lo que es esta cosa, ni esencial ni accesorio, ni propia ni impropia, que Kant llama parergon, por ejemplo, el marco. Dónde tiene lugar el cuadro ¿Tiene lugar? Dónde comienza. Dónde termina. ¿Cuál es su límite interno? Externo. Y su superficie entre los dos límites. (2001: 74)

Las interrogaciones derridianas pueden transponerse, entonces, al lugar de la inscripción del texto. Substituido “cuadro” por “texto” –obsérvese que en virtud de esta división de la frontera el texto va a incluir o excluir el paratexto–, las nuevas preguntas serían: ¿Dónde tiene lugar el texto? ¿Tiene lugar? ¿Dónde comienza? ¿Dónde termina<sup>72</sup> ?

Éste es un problema clave que atañe a la identidad y unidad<sup>73</sup> del texto: el paratexto, en un primer encuadre o recorte, rodea el texto proponiendo ciertas delimitaciones –ya sean motivos, géneros, tradiciones, intertextos– sobre el mismo, pero a su vez, ese encuadre, al estar conformado por enunciados verbales (palabras) remite a nuevas cadenas de palabras. Aquí emerge una diferencia significativa con el cuadro. Si bien el marco que delimita y recorta una pintura está hecho con un material determinado

---

<sup>72</sup> Iuri Lotman usa el *marco* en su estudio de la literatura de la siguiente manera «El marco de la obra literaria lo forman dos elementos: el principio y el final. El particular papel modelizador de las categorías de principio y fin está relacionado directamente con los modelos culturales más generales. Así, por ejemplo, para un ámbito muy amplio de los textos culturales ofrecerán una marcada regularidad de estas categorías» (1978: 265). El marco también puede ser útil para abordar el problema de los incipits y de las relaciones de clausura del relato, las cuales, como hemos señalado, comparten problemas parecidos con los paratextos. Esta primera caracterización del semiótico de la Escuela de Tartu puede permitirnos distinguir entre un marco afectado por su dimensión temporal frente a otro afectado por la espacial. Lotman también atendería a esta segunda dimensión: «el problema del marco –límite que separa un texto artístico de un no texto– es fundamental. Las mismas palabras y oraciones, que constituyen el texto de la obra, se dividirán distintamente en elementos argumentales según donde se trace la raya que separe el texto del no texto. Lo que se halle al exterior de esta raya no forma parte de la estructura de la obra dada: o no es una obra o es otra obra.» (1978: 261).

<sup>73</sup> El problema de la unidad de la *obra* y del *libro* es analizado por Foucault en diversos textos. En la *Arqueología del saber*, por ejemplo, señala el problema en una dirección parecida a la que aquí se recoge, añadiendo un nuevo problema: «¿No es la unidad material del volumen una unidad débil, accesoria, desde el punto de vista de la unidad discursiva? Pero esa unidad discursiva, a su vez, ¿es homogénea y uniformemente aplicable? Y es porque los márgenes de un libro no están jamás neta ni rigurosamente cortados: más allá del título, las primeras líneas y el punto final, más allá de su configuración interna y la forma que lo autonomiza, está envuelto en un sistema de citas de otros libros, de otros textos, de otras frases, como un nudo en la red. Y esto juego de citas y envíos no es homólogo, ya se trate de un tratado de matemáticas, de un comentario de textos, de un relato histórico o de un episodio de un ciclo novelesco; en uno y en otro lugar la humanidad del libro, incluso entendido como haz de relaciones, no puede ser considerada como idéntica. Por más que el libro se dé como un objeto que se tiene bajo la mano, por más que se abarquille en ese pequeño paralelepípedo que lo encierra, su unidad es variable y relativa. No bien se le interroga, pierde su evidencia; no se indica a sí misma, no se construye sino a partir de un campo complejo de discursos» (2001: 36-37). En el apartado dedicado a la relación entre autoría, autoridad y paratexto, se desgranarán con más atención algunas de estas implicaciones.

(plástico, madera, etc.), los paratextos que sirven para encuadrar el texto remiten, sin embargo, a conjuntos de contextos verbales no saturables al que cada lector se ve arrojado dependiendo de su competencia<sup>74</sup>. Debe tenerse en cuenta que operan simultáneamente diferentes contextos en los cuales se inserta el texto, o «de todo un campo de inscripción histórica, económica, política en el cual se produce la pulsión de la firma» (Derrida, 2001: 72).

Al mirar los paratextos como bordes, fronteras del texto hechas de palabras, el texto, según una visión radical de la intertextualidad, entrará en su afuera, diseminará su propio anclaje en múltiples intertextos potenciales a actualizar.

El efecto de encuadre del marco también puede utilizarse como metáfora física del *corte* que, como se mostrará en el siguiente apartado, caracteriza la *escritura* derridiana. Tomemos una reflexión de G. K. Chesterton sobre la función de diversas formas –arco, ventana y marco– que recortan y acotan el espacio:

Un paisaje sin un marco no significa casi nada, pero solo requiere la adición de algún borde (un marco, una ventana, un arco) para ser percibido como una representación<sup>75</sup>(*ápu*d. Uspenski: 1973: 140, la traducción es nuestra).

---

<sup>74</sup>De hecho, el caso de una pintura es más complejo ya que un cuadro puede venir enmarcado por un marco físico en sentido literal pero también muy frecuentemente por un título –en sentido figurado. Señala Bourdieu en *Las reglas del arte* que los primeros pintores que empezaron a considerar el título como algo secundario hasta el punto de no titular algunas de sus pinturas fueron los impresionistas franceses, gesto que interpreta Bourdieu como un paso hacia la autonomización del arte y el enfrentamiento con la Academia Francesa y que retomaremos con detalle más adelante. Dicho esto, interesa aquí comparar el paratexto y su función de delimitación y recorte del sentido con el ejercido por un marco material.

<sup>75</sup> En clara sintonía con la cita de Chesterton, Ortega afirma: «Por otra parte, un rincón de ciudad o paisaje, visto a través del recuadro de la ventana, parece desintegrarse de la realidad y adquirir una extraña palpitación de ideal. Lo propio acontece con las cosas lejanas que recorta la inequívoca curva de un arco» (311).

Las palabras de Ortega y Gasset, tomadas del epígrafe, pueden inscribirse de nuevo ahora: «el marco postula constantemente un cuadro para su interior, hasta el punto que, cuando le falta, tiende a convertir en cuadro cuanto se ve a su través». Llevadas estas afirmaciones a un extremo, la categoría estética del marco puede servir para entender las maniobras artísticas experimentales llevadas a cabo en los *ready-made* de las artes plásticas. En estas obras el objeto artístico pasa a ser cualquier objeto cotidiano; al no ser un producto del trabajo sobre la materia, no se le puede atribuir ninguna estructura inmanente<sup>76</sup> –recuérdese el mingitorio de Duchamp o las latas de sopa de Warhol. El marco puede permitir –en estos casos, el hecho de estar situados en el interior de un museo o de ir acompañados de un letrero– ver el objeto artístico y el arte como un efecto contextual: debemos mirar estéticamente lo que normalmente no vemos así.

El concepto de recorte, junto al de marco, puede servir también para señalar un problema que afecta al campo paratextual: el papel de las diferentes ediciones de una misma obra. Tomemos el caso de que el autor esté muerto, con el fin de que no pueda autocorregirse. Cada diferente edición de la misma obra conservará el texto principal, en el caso de que ya desde la *princeps* esté convenientemente fijado, y aceptará sólo variaciones en su campo paratextual. En este sentido, cada nueva edición puede defenderse como *iteración*: es diferente el corte con el que se encuentra el lector, ya que puede encontrarse con un nuevo prólogo o verse suprimido el aparato crítico de las notas al pie de página, sin embargo, algo de la obra permanecerá

---

<sup>76</sup> El marco, refiere Ballart, aplicado a la lectura de obras literarias –recuérdese, por ejemplo, las definiciones de Lotman– puede habilitar un punto de vista sobre el texto que huya tanto de las teorías inmanentistas –formalistas, estructuralistas, etc– como de las contextualistas-marxismo, sociología, etc.(1999: 56).

idéntica. Tal identidad, aparte de la permanencia del texto principal, pasará por aquellos paratextos que juegan un papel de denominación y apropiación más fuerte: el título y el nombre de autor deberán conservarse.

Si retomamos el hilo de *La verdad en pintura*, una vez analizados los tres ejemplos de *parerga* kantianos, podemos aproximarnos ahora a la segunda de las acepciones que Derrida extrae de su lectura de *La crítica del Juicio*. Leemos ahora una nota muy larga, «agregada en la segunda edición de “La religión en los límites de la simple razón”»:

¿A qué se debe el parergon?, es el concepto de notar, de esta nota general, en tanto que define lo que viene a agregarse a los límites de la simple razón, sin formar parte de ésta y, no obstante, sin ser absolutamente extrínseca. (2001: 66)

Es el momento de recuperar una idea anunciada antes que se refería al lazo estructural interno que debe estar presente para poder afirmar, por ejemplo, que unas columnas son los *parerga* de un palacio. Aparte de una conexión formal, el lazo debía de estar ligado a una *falta interior* del ergon. En este pasaje de “La religión en los límites de la simple razón”, Kant agrega cuatro notas para abordar individualmente cada uno de estos conceptos: el fanatismo, la superstición, el iluminismo y la taumaturgia. Se trataría de aquellos conceptos religiosos que estarían precisamente bordeando, situándose en los límites de la razón pura. Kant nombra cada uno de estos cuatro conceptos, esto es, los considera, pero, al situarlos en cuatro apéndices, muestra que rebasan sus máximas para pensar y actuar –están *des-marcados* de su sistema.

Otro ejemplo del funcionamiento de las notas, en tanto que indicadores de una carencia del sistema kantiano, se da en la lectura de la



notas que abren el “Primer momento del juicio del gusto...” dentro de la tercera *Crítica*. En la primera de ellas, Kant anuncia que importará la analítica de los juicios lógicos para aplicarla a la analítica de los juicios estéticos sin añadir ninguna razón ni argumento para justificar esa traslación de conceptos, es decir, sin justificar su encuadre. Derrida interpreta esa carencia de explicación como algo destacado:

Esta nota aborda una dificultad tan decisiva que no se ve porqué no constituiría el texto principal del cual forma la base del texto fundamental, a saber: el espacio no escrito o sus-crito, la fuerza supuesta de todas las armónicas. (2001: 81)

Observemos cómo a partir de la lectura de una nota al pie, de un texto que aparentemente es marginal, se señala un punto ciego dentro de la sistematización kantiana al focalizar sobre él. Esto nos señala una dirección que atañe directamente a la forma de leer que proponemos para los paratextos. Si se toman, en el movimiento de nuestra interpretación, algunos de los paratextos (la firma, el título, la nota) como *parerga*, podemos trasladar al campo paratextual la interrogación de qué clase de carencia del texto suple cada uno de los paratextos, ya sea individualmente o como un todo. Lo que nos llevaría a una nueva pregunta: ¿El texto como sistema qué carencias internas presentaría?

Sin duda, uno de los paratextos más complejos es el de la firma, del cual podemos anotar que desde el afuera –ya que el espacio de la firma es el del margen; acostumbra a aparecer en la tapa, en la portada y/o en la solapa– dota de unidad al texto: lo separa como un todo del contexto. El hecho de firmar produce una apropiación, una delimitación de todo el texto

al atribuirlo al firmante. Sólo tiene sentido firmar por escrito, ya que en cualquier *speech* al oír la voz del hablante le atribuimos directamente la autoría del mensaje a su presencia. En la escritura, el yo de la enunciación no comparte contexto con el interlocutor, no es reconocible; según la pragmática, recordemos, es una comunicación *diferida e in absentia*. Por ello la paratextualidad es un fenómeno propio de la escritura y, desde este punto de vista, algunas teorías<sup>77</sup> pueden atribuir a la paratextualidad la función de conjurar ciertas carencias de la escritura asociadas a esta particular forma de comunicación. En el fondo de esta postura se afirma implícitamente la preponderancia del modelo de la comunicación oral por encima del de la escrita (el segundo se piensa a partir del primero).

En cambio y en contraste con esta visión, Derrida defiende en *De la gramatología* que la escritura queda degradada en una simple, secundaria, instrumental y representativa función del habla. En este sentido, puede sacarse a colación que la escritura derridiana se despliega para rebatir precisamente el *logofonocentrismo*, el cual puede resumirse en los siguientes puntos (Ferro, 1992: 52):

-el privilegio de la presencia como conciencia que se constituye por medio de la voz (la tradición occidental impone como necesaria e inmediata la relación entre el pensamiento -logos- y la voz -phonê-):

---

<sup>77</sup> En el apartado III.1 se destacan algunas ideas que responden a ese mismo gesto.

-el detrimento de la escritura, despreciada, relegada a una función secundaria y representativa del hablar:

-la ilusión de transparencia absoluta del significado trascendental, como sentido previo y absoluto, complemento de la presencia y de la interioridad, en la que se funda todo el edificio de la metafísica.

Derrida argumenta que el querer-oírse-hablar es lo que dota de presencia y de conciencia al hablante. La voz concentra la verdad, la enuncia y se autolegitima en ese escucharse del hablante a sí mismo. El paratexto puede verse como ese repliegue que es el escucharse sonoro desde los bordes del texto. El campo paratextual se extiende paralelo al texto como un resumen, comentario, glosa y demás metatextos asociados a los correspondientes actos de habla que podemos vincular a las funciones paratextuales. Por ejemplo el del título:

Un título siempre tiene la estructura de un nombre, induce efectos de nombre propio y a título de ello permanece de manera muy singular ajeno tanto a la lengua como al discurso en donde introduce un funcionamiento referencial anormal y una violencia, una ilegalidad que funda el derecho y la ley. (ápuđ. Ferro, 11: 1992)

Una vez vistas con cierto detenimiento algunas de las consecuencias de la interpretación llevada a cabo por Derrida del *parergon*, puede resultar interesante poner en juego términos que integran la constelación de la escritura derridiana con el fin de proponer una determinada lectura del

espacio paratextual, partiendo igualmente del mismo término que venimos glosando.

### 3. LA ESCRITURA

Asensi, en el “Prólogo” a *Teoría literaria y deconstrucción* –una de las mejores introducciones a la deconstrucción que hemos leído– propone tres acepciones del concepto de *parergon*: la de marco físico –por ejemplo, el marco de una pintura–, la de algo que se añade como metatexto –a la que aludíamos al principio del apartado– y la de paratexto. Un acercamiento a la escritura derridiana puede realizarse también desde diferentes perspectivas; ya sea desde la crítica al concepto de *signo saussureano* (ver *De la gramatología*), desde la teoría de la percepción y de la memoria en Freud (“Freud y la escena de la escritura” recogida en la *Escritura y la diferencia*), o desde las nociones de *différance*, *diseminación*, *(archi)huella* entre otros posibles caminos.

Asensi interpreta de esta forma el concepto de *parergon* junto al de escritura:

Para Derrida, como para Miller o De Man, el texto en calidad de *injerto*, no puede ser aprehendido como tal globalidad, ya que la escritura circula en un movimiento incesante de remisión que convierte a la totalidad en parte de una totalidad mayor que nunca está presente. El juego de la escritura, el juego de la presencia-ausencia, el de la indecibilidad, *evitan la posibilidad de enmarcar el texto (recuérdese el parergon)* y, por tanto, de captar una totalidad que supondría un interior y un exterior, así como una escritura cerrada sobre sí misma. (Asensi, 1990: 63, la cursiva es nuestra)

Leamos con cierto detenimiento el párrafo anterior. El texto, dentro de la visión deconstructiva, se presenta como una red de injertos; cadena sin principio ni origen, sin finalidad de sentido o sin *arché* ni *telos*. El concepto de injerto que sustituye al de cita se inscribe dentro de una teoría radical de la intertextualidad, ya que el texto, en el mismo momento en que inscribe lo ajeno, suelda perfectamente ese elemento exterior a su misma textura, de manera que es imposible determinar su origen. El injerto, que es diferente a la cita ya que en ella se puede determinar su procedencia, pasa a quedar implementado, sin rastro alguno ni fisura, en el texto<sup>78</sup>.

La noción de injerto, tal como Asensi señala, remite a la citabilidad infinita, no saturable, del signo -lo que también es denominado como iterabilidad-; en efecto, todo signo -lingüístico o no- puede ser siempre citado, puesto entre comillas, puede inscribirse en un nuevo contexto -aunque aquí la propia noción de contexto sea cuestionada-. Este «movimiento incesante de remisión» es abordado por Derrida desde su no-concepto (ni tampoco palabra, mejor “juntura”) de la *différance*.

La *différance*, en uno de sus sentidos, describe un movimiento que consiste en una dilación, en una delegación, un sobreseimiento, una remisión, un retraso o una reserva. El significar, bajo este movimiento, se presenta en tanto que juego formal de las diferencias. Una de las muchas implicaciones de la *différance* se cifra en la imposibilidad de que un elemento simple esté presente en sí mismo y no remita más que a sí mismo. Derrida

---

<sup>78</sup> Esta noción de texto constituye un duro golpe a un sector de la crítica positivista que dirige sus fuerzas al estudio de las fuentes de la obra, a lo que, no sin cierta sorna, llamó Pedro Salinas la “crítica hidráulica”. De hecho, el debate suscitado en torno al concepto de *influencia* fue una de las polémicas centrales del comparatismo del siglo pasado. Nuestros autores, como seguiremos mostrando, no fueron ajenos a tales debates.

subraya que esta forma de operar con los textos evita pensar en una unidad indivisa, originaria de una posibilidad presente, sino que «la presencia es anunciada o deseada en su representante, su signo, su traza...» (1977: 15).

Esta forma de entender el proceso de significación de los textos es muy útil para entender cómo el paratexto se relaciona con el texto. La idea de que el texto no sea una unidad indivisa, de que cualquier elemento (léase aquí *palabra, enunciado o texto*) no esté presente en sí mismo, puede mostrarnos cómo funcionan ciertas relaciones entre el texto principal y el paratexto, por ejemplo, el prólogo.

El prólogo anticipa interesadamente ciertos sentidos de la obra, los cuales sólo serán desvelados fuera de él, al entrar dentro de la obra. Pero a su vez, si nos situamos en la obra misma, al leerla, vemos cómo actualizamos su sentido a la luz de lo leído en el prólogo, en un movimiento análogo al anterior que nos indica que el movimiento de la significación de un texto siempre nos remite fuera de sí.

Topamos, pues, con esas acciones sustantivizadas que hemos enumerado para describir la *différance*: el prólogo (o el epílogo) es una dilación, un retraso, una reserva. En esta dirección podemos aventurar la dimensión temporal de la *différance*, al subrayar el significado del diferir en tanto “posponer, dejar para más tarde”.

La dimensión temporal del paratexto puede interpretarse desde el gesto del autor que actualiza su texto cuando modifica el espacio paratextual en posteriores ediciones. Un ejemplo elocuente al respecto sería el de la reescritura o el de la inclusión de nuevos prólogos. Tal gesto puede

entenderse como una renovación de lo que hemos llamado *pacto de lectura*: en un momento determinado el autor cree que su texto ya no dice lo que decía: por alguna u otra razón lo ve ya caduco. Igualmente puede ocurrir con los otros elementos del espacio paratextual. El autor a veces opta por cambiar el título de la obra, por añadir un epígrafe o un conjunto de notas al pie que renueven el texto y con ello marcar una nueva dirección de lectura. En ocasiones, los cambios sólo se dan en el espacio paratextual, manteniendo igual el texto principal; aunque el mismo, evidentemente, no se mantiene idéntico al ser modificadas las potenciales lecturas desde su margen<sup>79</sup>.

Pero también existe otra dimensión de la *différance*, aparte de la temporalización, que sólo ha sido sugerida: la del espaciamiento. La *différance*, también en español se mantiene esta acepción, indica distinción o desigualdad, ser diferente y correspondería al movimiento causante de todo deslinde. Tal espaciamiento puede interpretarse como la barra que separa las dicotomías que estructuran todo el edificio de la lingüística saussureana: desde el significante/significado del que depende la idea de signo, hasta el sonoro/sordo que caracterizan, entre otras oposiciones, a los fonemas. Pero, además, Derrida apunta hacia un grado de generalización más amplio. Veámoslo retomando un fragmento ya citado anteriormente:

La racionalidad del Logos de la que es responsable nuestra escritura obedece al principio de discontinuidad. No es sólo que la cesura acabe y fije el sentido (...)

---

<sup>79</sup> Encontramos aquí aspectos característicos de los paratextos que parcialmente pueden intersectar con argumentaciones anteriores como las expuestas en el apartado dedicado al círculo hermenéutico de la comprensión. Puede explicarse dicha coincidencia parcial si pensamos que tanto la hermenéutica de signo gadameriano como cierta acepción de la *différance* derridiana, subrayan el aspecto temporal del significar; dicho esto, debe recalarse urgentemente que divergen en la forma de postular el significado último de los textos. Si bien la postura hermenéutica podría ser vista como un proceso dialéctico infinito que tendería asintóticamente a un significado, la deconstrucción apostaría por una matizada infinidad de sentido.



Pero en primer lugar la cesura hace surgir el sentido. No por sí sola, claro está; pero sin la interrupción entre las letras, las palabras, las frases, los libros- no podría despertarse ninguna significación. (1989: 98)

Volvamos por última vez al fragmento que estamos glosando. Más concretamente, allí donde Asensi escribe: «evitan la posibilidad de enmarcar el texto (recuérdese el *parergon*)». La imposibilidad de enmarcar el texto, esto es, de estabilizar su sentido a partir de una referencia fija, puede leerse ahora en relación con lo dicho un poco más arriba sobre la condición de doble frontera del *parergon* y de ser un límite constituido por palabras. Si bien el paratexto pareciera que se encarga de fijar, centrar, imponer un sentido que cierre el texto, lo que hace esa frontera lingüística es abrirlo al poner el texto principal en contacto potencial con una serie de textos de la tradición. El epígrafe, de nuevo, puede ser ejemplo elocuente al respecto. Si el movimiento de la escritura es un remitirse a sí misma, a su propia interioridad, puede llegar a remitir, simultánea y paradójicamente al adentro de otra escritura, excluyendo así cierta exterioridad, ya que:

La escritura no es, pues, representación de una supuesta realidad (o verdad) exterior que la dominará en calidad de significado trascendental o de síntoma privilegiado sobre el indicio. (Asensi, 1990: 46)

#### 4. EL EPÍGRAFE Y LA DISEMINACIÓN

La *différance seminal* o *diseminación* es otro de los conceptos a partir del cual Derrida construye una nueva noción de escritura, una nueva forma de leer los textos. En muchas ocasiones, se ha insistido en que en lugar de llamar deconstrucción a esta operación textual podría llamarse *diseminación*. El término no debe confundirse con el de polisemia o el de politematismo, nos advierte Derrida, ya que éstos detienen el desplazamiento abierto y productivo de la cadena textual, al reunir la totalidad del texto cuando lo presentan como expresión o ilustración. En cambio, la diseminación para «producir un número no-finito de efectos semánticos no se deja llevar ni a un presente de origen simple, ni a una presencia escatológica» (Derrida, 1977: 60).

La diseminación propone un rechazo de las formas de leer que se han situado en dos extremos; la valoración del contenido o de la forma:

Siempre llegamos, entre otros, a este resultado teórico: una crítica del simple contenido (crítica temática, ya sea de estilo filosófico, sociológico, psiconalítico, que tomará el tema, manifiesto u oculto, lleno o vacío, por la sustancia del texto por su objeto o por su verdad ilustrada) no puede compararse más a ciertos textos (o más bien a la estructura de ciertas escenas textuales) que una crítica puramente formalista que no se interesará más que por el código, por el puro juego del significante, por la organización técnica de un texto-objeto y descuidará los efectos genéticos o la inscripción (“histórica” si se quiere) del texto leído y del nuevo texto que escribe ella misma. (1977: 61-62)

Nos interesa inscribir la diseminación en el campo paratextual. Focalizaremos nuestra atención en el epígrafe, aunque sea aplicable a los otros paratextos. ¿Qué ocurre cuando se lee al principio del libro, normalmente entre el título de la portada y el comienzo del texto principal, una cita junto a una mínima referencia bibliográfica -nombre de su autor y título de la obra-? ¿Qué ocurre con esa cita que se injerta en el texto a medida que se avanza en el texto? ¿Y cuándo se finaliza la lectura de un epígrafe?

En el caso de que un lector ideal tenga siempre en mente el epígrafe de la obra, sólo en algunos pasajes, hallará la pertinencia de integrarlo en su lectura. El significado del epígrafe va variando considerablemente durante la lectura de la obra, y además el propio epígrafe va modificando el horizonte de sentido de cada pasaje leído<sup>80</sup>. Estas oscilaciones del sentido pueden vincularse con la diseminación del epígrafe en el texto principal.

Si nos quedamos con sólo una de las interpretaciones del epígrafe, observamos cómo a partir de ella se da el proceso de diseminación ya que es sustituida o desplazada constantemente en la lectura, va moviéndose en la cadena textual en lo que puede verse como esa propagación, dispersión, esparcimiento o siembra del sentido. Cada uno de las sustituciones o desplazamientos es capaz de abrir, crear en algunas palabras o enunciados nuevas interpretaciones que a su vez muevan otras interpretaciones en un movimiento sin fin que puede metaforizarse como un alud de sentido. Además, el epígrafe, al ser una cita normalmente de otra obra, ya viene

---

<sup>80</sup> La presente discusión prueba a abordar el movimiento de sentido generado en la lectura del epígrafe -analizado anteriormente según los argumentos de la Estética de la Recepción-. desde esta nueva forma de leer los textos que propone la deconstrucción.

diseminado, ya viene diferido desde un no-origen. O remitámonos a las palabras del propio Derrida.

Germinación, diseminación. No hay primera inseminación. La simiente, en primer lugar es dispersada. La inseminación “primera” es diseminación. Huella, injerto, cuya huella se pierde. Ya se trate de lo que se denomina «lenguaje» (discurso, texto, etc.) o de inseminación real, cada término es un germen, cada germen un término. El término, el elemento atómico, engendra al dividirse, al injertarse, al proliferar. Es una simiente, no un término absoluto. (en *De la diseminación*, ápuđ. De Peretti, 1989: 161)

Tomemos un ejemplo, dentro de nuestro corpus de la narrativa latinoamericana, para ver cómo se teoriza sobre el epígrafe dentro de una escritura.

Retomemos el trabajo con el epígrafe de Julio Torri. Este escritor vinculado al Ateneo mexicano es autor de una breve y extraña obra que se mueve entre el apunte poético, la fábula de tintes kafkianos y el ensayo corto. Su primer libro, *Ensayos y poemas* (1917), es una colección de textos inclasificables, de entre los cuales, queremos destacar por el momento un breve texto titulado precisamente “Del epígrafe”. Dada su mínima extensión, nos permitimos copiarlo íntegramente.

El epígrafe se refiere pocas veces de manera clara y directa al texto que exorna; se justifica, pues, por la necesidad de expresar relaciones sutiles de las cosas. Es una liberación espiritual dentro de la fealdad y pobreza de las formas oficiales, y deriva siempre de un impulso musical del alma. Tiene aire de familia con las alusiones más remotas, y su naturaleza es más tenue que la luz de las estrellas.

A veces no es signo de relaciones, ni siquiera lejanas y quebradizas, sino mera obra del capricho, relampagueo dionisiaco, misteriosa comunicación inmediata con la realidad.

El epígrafe es como una lejana nota consonante de nuestra emoción. Algo vibra, como la cuerda de un clavicordio a nuestra voz, en el tiempo pasado. (1964: 12)

Leámoslo con cierto detenimiento. La relación entre texto principal y epígrafe se caracteriza por la acción de exornar. La función del epígrafe será, entonces, la de adornar o embellecer con galas retóricas el escrito –sería ornamento, no ornato, en la distinción kantiana– ya que es «una liberación espiritual dentro de la fealdad y pobreza de las formas oficiales» al expresar relaciones sutiles de las cosas o alusiones remotas. La mecánica alusiva/elusiva del epígrafe, no es planteada en un sentido isotópico, ni como un adelantamiento del tema o una ilustración del texto principal, sino que remite a cierta lógica poética, misteriosa comunicación, que algunos resortes pueden poner en marcha.

Por ello, este planteamiento de la acción del epígrafe puede vincularse a la diseminación del sentido que permite señalar nuevos repliegues del texto, los cuales cuestionan, desautomatizan ciertas recepciones del mismo. No queremos pasar por alto la metáfora del «relampagueo dionisiaco» ya que en ella se puede leer también cierta forma de diseminación: “Diseminación”, según el *A Dictionary of literary terms and Literary Theory* «tiene una deliberada connotación sexual y procreadora. Sugiere un libre juego sexual, el cual es a la vez festivo, inestable y excesivo –cercaño de hecho a la idea nietzscheana de lo dionisiaco en el Arte» (“Dissemination”, 1998).

También Torri practica la escritura epigráfica. Es destacable que en *Ensayos y poemas* gran número de los textos vienen encabezados por epígrafes, los cuales pertenecen, en su mayoría, a dos tradiciones: la poesía francesa del siglo XIX (Baudelaire, Rimbaud) y la literatura en inglés (Shakespeare, Bernard Shaw). Estas dos líneas se irán trenzando en los textos con nuevas alusiones dentro del género ensayístico-poemático con el que Torri experimenta. Acerquémonos a “La oposición del temperamento oratorio y el artístico”. En él se postula la relación que debe mantener con el lenguaje el verdadero artista, a partir de su contrafigura: el orador gesticulante y gritón de retórica vana, que sólo piensa en su influencia sobre el público. El epígrafe que es de Bernard Shaw, –destacado ensayista satírico– y pertenece a la obra teatral *Overruled* reza lo que sigue: «I don't considerer human volcanoes respectable». La cita de Shaw, se refiere a aquellas personas demasiado efusivas, que no saben medir la exteriorización de sus emociones o pasiones. Pero Torri la retoma para aplicarla al temperamento del mal escritor. Cabe decir que Torri, emparentándose con el autor irlandés, refuerza el carácter satírico de su escrito. Precisamente una de las acusaciones que Torri esgrime contra los falsos oradores está directamente vinculada con una de los movimientos del epígrafe: el citar. Saber citar para Torri querrá decir, hacerse merecedor de esa cita, ser capaz de injertarla en el texto, esto es, borrar su sentido original.

El orador no lee desinteresadamente: su único afán es hallar buenas frases que citar después. (...) Inútil me parece decir que jamás adquieren de un escritor cualquiera ese conocimiento profundo que se convierte en carne y sangre de uno, y que trasciende aun a los ademanes y gestos habituales. (15-16)

El epígrafe escenifica a la perfección el doble movimiento de escritura/lectura aunado en un solo gesto, ya que este paratexto se inscribe al escribir la interpretación de una lectura. Una lectura que, como dice Torri, ha de ser una experiencia, un acontecimiento que no sirva únicamente para deslumbrar transitoriamente al auditorio, sino que forme parte de cada uno, diluida, diseminada en la propia sangre.

Tomemos ahora un nuevo ejemplo de diseminación epigráfica, un nuevo epígrafe que propaga su “significancia” -o potencialidad de significar- a lo largo de todo el texto. La poética de Augusto Monterroso presenta numerosas coincidencias con la del mexicano Julio Torri. Ambos son cultivadores del género breve, ambos despliegan una escritura concisa, medida y medida. El propio Torri es reconocido actualmente como uno de los precursores latinoamericanos del microrelato (Wolfson, 2004: 163-175), género que ha contribuido a popularizar, entre otros, el propio Monterroso.

*La oveja negra y otras fábulas* (1969) de Monterroso está escrito bajo la inscripción:

Los animales se parecen tanto al hombre que a veces es imposible distinguirlos de éste.

**K'nyo Mobutu.**

Este epígrafe irradia todo el libro de Monterroso. En él construye un particular bestiario formado por lo que la crítica ha descrito como una colección de anti-fábulas. Este género consiste en la reescritura de personajes y tramas pertenecientes a un amplio repertorio de historias: la fábula clásica, la Odisea, el refranero popular, las supersticiones populares y la Biblia, entre

otras. La actualización de la fábula se lleva a cabo mediante diferentes procedimientos: la *amplificatio* de un detalle que señale alguna ambigüedad en el relato, la inversión y permutación de roles y valores y el cruce de la historia con discursos modernos –sobre todo, el psicoanalítico y el marxista– son los más destacados.

En consonancia con la mecánica de la inversión y de la variación a las que son afines algunos de estos procedimientos, el epígrafe adopta un curioso punto de vista para abordar la interacción simbólica entre animales y hombres: si normalmente es el comportamiento de los hombres el que se pone en relación con los animales –lo convencional sería decir “el hombre como los animales”–, Monterroso permuta la comparación al situar primero a los animales y luego a los hombres –plantea una hiper-antropomorfización.

Leamos dos de estas anti-fábulas.

“El sabio que tomó el poder” postula la posibilidad de que el mono desplace al león como rey de la selva gracias a que el primate un día «advirtió que entre todos los animales era él quien contaba con la descendencia más inteligente, o sea el hombre» (2004:27). El argumento propone una reversión temporal que ponga en duda las instancias de antecedente y descendente en un juego que recuerda a la teoría de los precursores borgianos. Así, el mono, gracias a la lectura de los libros humanos, entre los cuales se encuentran los propios bestiarios y “Pierre Ménard, autor del Quijote” –nos lo indica uno de los descubrimientos que hizo: «y él si quisiera, según leyó no recordaba dónde, con un poco de tesón



podía escribir los sonetos de Shakespeare»-, puede hacerse con el control de los otros animales hasta que cede de nuevo la plaza al león por sus peligrosos zarpazos.

En “Los cuervos bien criados”, Monterroso se hace eco de un famoso refrán. Explica la historia de un hombre que se enriqueció criando cuervos para los mejores zoos del mundo consiguiendo que éstos, después de unas cuantas generaciones, se especializaran en sacar los ojos de aquellos mirones que, a la vez que observarlos, pronunciaban la «vulgaridad de que no había que criar cuervos porque le sacaban a uno los ojos». El epígrafe puede alumbrar también esta fábula ya que los cuervos se parecen tanto a los hombres hasta el punto de que han tomado conciencia de los mitos que éstos han creados sobre ellos, rebelándose dramáticamente a raíz de los mismos.

No sólo se da la variación de historias de animales, sino también de otros textos: en “La tela de Penélope o quién engaña a quién”, se reescribe la fábula homérica al interpretar la espera de Penélope no como la consecuencia del viaje de Ulises sino como su causa. Penélope aprovecha la tarea en el telar para tener alejado a su marido y bien próximos a algunos pretendientes.

En cada uno de los relatos puede detectarse la diseminación del epígrafe el cual más que una clave de lectura que señale un motivo en concreto, implica un gesto estructural interno a la escritura de todos los relatos: la inversión que la anti-fábula comete de las relaciones antecedente/descendente, escritura/reescritura o de causa/efecto.

Además, Monterroso perpetra una trampa en el epígrafe con la inscripción del autor de la frase. El epigrafista, K'nyo Mobutu, es alógrafo -

no es ni del propio autor ni de un personaje del relato- y puede defenderse, según la definición genetteana, tanto como ficticio como apócrifo. La disyuntiva en torno al régimen del epigrafista, es decir, si se trata de una atribución falsa a una persona real o es simplemente imaginaria, depende de una decisión de lectura como mostraremos.

En primer lugar, el lector puede pensar que es un autor africano gracias a la fonética del apellido Mobutu<sup>81</sup>. Pero el epígrafe de Monterroso, leído en el espacio paratextual, va más allá de la primera página y de las posibles resonancias en cada uno de los textos. Si consultamos “K’nyo Mobutu” en el índice onomástico del final de la obra, heteróclito catálogo de objetos, lugares, personajes reales y ficticios, hallaremos que junto al número de página del epígrafe aparece entre paréntesis la palabra “antropófago”. Si el lector hasta el momento había leído/diseminado el sentido del epígrafe en diversos relatos de la colección, con este juego monterrosiano el epígrafe cobra un nuevo sentido: lo que parecía un comentario en torno a las relaciones simbólicas entre hombres y animales se ha tornado una apostilla culinaria, un guiño de Monterroso al lector atento que se dedica también a explorar el índice onomástico para encontrar un chiste basado en el equívoco. Pero esta lectura escondida del epígrafe no anula ni bloquea el proceso de diseminación epigráfico ya que nos parece que tanto este último sentido como los esbozados de cada uno de los relatos están sustentados por el mismo texto. Además, al estar sujeta a la antífrasis, esta última significación queda en un plano diferente que las primeras. La imposibilidad de

---

<sup>81</sup> El Mobutu más conocido es quizás el político y militar zaireño (Lisala, 1930- Rabat, 7 de septiembre de 1997). Presidente de la República Democrática del Congo desde 1965 hasta 1997 e impulsor de la independencia del Zaire.

estabilizar el sentido del epígrafe, puede remitirnos al debate sobre la función de la *intentio auctoris* del texto como elemento legitimador de la lectura, y argüirla en su contra, como defensa de la *intentio operis*.

## 5. EL SUPLEMENTO Y LA NOTA AL PIE.

Este cuestionarse el adentro y el afuera del texto en los términos expuestos por la deconstrucción puede aproximarnos a cierta manera de leer las notas al pie de página. Como se ha destacado, los paratextos, en general, se leen en un doble movimiento: remiten al propio texto que rodean, enmarcan o encuadran pero a la vez también remiten a otros textos de la tradición, quedando adheridos, emparentados a su misma textualidad. Nótese que en este concepto de escritura derridiana queda desterrada toda referencialidad del lenguaje: la función denotativa del signo es obviada ya que se pone en cuestión la presencia del objeto externo a la que remitiría. O dicho con otras palabras, siguiendo la primera de las acepciones de Asensi: el paratexto no puede ser visto como un simple marco físico del texto principal porque no existe la posibilidad de aislar el texto, al no haber una unidad de significado totalizadora que pueda encerrarlo en el cuadrilátero del marco. El paratexto es una noción de la crítica literaria que puede ejemplificar el movimiento de la deconstrucción –su forma de proponer una lectura– de forma paradigmática.

Al respecto, puede leerse el siguiente fragmento, donde Derrida ofrece una lectura de su propia obra cuando es preguntado, en el libro de entrevistas *Posiciones*, sobre cómo ordenaría o jerarquizaría sus obras *De la Gramatología*, *La escritura y la diferencia* y *La voz y el fenómeno*:

Todos estos textos, que son sin duda el *prefacio* interminable de otro texto que me gustaría tener un día la fuerza de escribir, o también el *epígrafe* a otro del que nunca habré tenido la audacia, no hacen, en efecto, más que comentar tal frase sobre un laberinto de cifras colocadas en *exergo* a *La voz y el fenómeno*. (1977: 10)

Lejos de abogar por la unidad de una Obra concluida, por la escritura del mismo Libro, Derrida encadena su obra de una forma muy particular. Plantea un sistema abierto de textos que se tejen y destejen por el desplazamiento de una pregunta dirigida hacia el punto ciego del mismo sistema, donde la relación de paratextualidad animaría su propio movimiento. Relación de paratextualidad ya que utiliza dos metáforas en el fragmento tomadas del espacio paratextual, *prefacio* y *epígrafe* y un concepto afín, el *exergo* (cuya traducción sería, precisamente, “fuera de la obra”). Los textos ya escritos pueden verse como prefacios a un futuro texto, a un libro por venir, los cuales diferirían su significado hacia ese afuera.

Aquí podemos observar cómo la propia escritura derridiana intenta seguir los movimientos que ella misma señala. De hecho, si consideramos a Derrida como filósofo, puede observarse cómo evita cierta noción de sistema para la exposición, mejor despliegue, de su pensamiento. *Esquema*, *sistematicidad* y *estructura* son puestos en cuestión ya que parten de un orden que presupone todas aquellas dicotomías arché/telos, centralidad/marginalidad etc. que justamente quiere desestabilizar. Para esbozar el porqué de esta postura, y con el objeto de llevarlo al espacio paratextual, podemos sacar a colación el concepto de *suplemento*.

Si el paratexto se añade, se agrega desde un afuera –que está bajo sospecha– del texto principal, desde esta perspectiva, podemos leer que:

El suplemento, lo que parece añadirse como lo lleno a lo lleno, es también lo que suple. “Suplir: 1. añadir lo que falta, proporcionar lo que hace falta de excedente», dice el Littré, respetando como un sonámbulo la extraña lógica de la palabra. (Derrida, 1991: 191)

“Suplemento” es una marca indecible para Derrida. Análogamente a lo que sucede con otras palabras –*fármacon, himen, grama, espaciamiento, merma*– la noción de suplemento no puede ser aprehendida desde la filosofía que se estructura siguiendo oposiciones binarias, ya que no es una suma ni tampoco una sustracción, ni un afuera, ni el complemento de un adentro, ni un accidente, ni una ausencia. En este sentido, podemos atender esa «extraña lógica» del suplemento para seguir nuestra discusión. Con este fin, puede recordarse uno de los pasajes en los que Derrida subraya la naturaleza problemática del suplemento. En *De la Gramatología*, Derrida lee algunos fragmentos de *Las confesiones* de Rousseau, poniendo bajo su lupa la relación entre la escritura y la palabra hablada. El ilustrado francés caracteriza la escritura como “peligroso suplemento”. Tal caracterización le permitirá a Derrida destacar la ambivalencia rousseauiana en esta cuestión. El signo escrito es sólo un suplemento para la expresión hablada y, como tal, la corrompe pues altera el orden natural, transforma el lenguaje cambiando el espíritu y sustituyendo la expresividad por la exactitud. Sin embargo, bajo ciertas condiciones –y aquí está la ambigüedad de lo suplementario– cuando «el habla fracasa al intentar proteger la presencia, la escritura se vuelve necesaria». En este momento la escritura se convierte en una representación, una imagen artificial y artificiosa del habla natural.

La escritura es peligrosa desde el momento en que en ella la representación pretende hacerse pasar por la presencia y el signo por la cosa misma. (2005: 185)

Dentro de la lectura que hace Derrida del suplemento rousseauiano, éste se articula en la diferenciación entre la escritura y el habla natural, por lo tanto, no podemos trasladar directamente esta noción de suplemento al estudio de las relaciones entre paratexto y texto ya que ambos son escritos. Lo que puede rescatarse es la doble lógica del suplemento: se añade a algo desde un afuera, pero a la vez juega el papel de suplente. Derrida llega a la conclusión de que «el signo es siempre el suplemento de la cosa misma» (2005: 185). En esta dirección, puede ser pertinente preguntarse hasta qué punto el paratexto jugaría el papel de suplemento del texto.

Consideremos, por ejemplo, la nota al pie como suplemento del texto principal en un caso particular. La función de la nota al pie, dentro de la retórica del discurso positivista cumple, en apariencia, una función ancilar, subsidiaria del texto principal, al presentarse como segregada en el margen y escrita con un tamaño de letra menor y frecuentemente también con una tipografía diferente. La nota al pie, a menudo, sólo es visitada por el minucioso lector. La mayoría de las ocasiones la nota al pie remite, dentro de tal discurso, a la fuente que se comenta, se cita, se glosa o se critica en el texto principal, añadiéndose de esta manera desde el afuera al texto principal pero simultáneamente desde esa posición marginal refiere el documento o la fuente usada, los cuales son los pilares del positivismo o mejor: aquello que autolegitima la verdad del propio texto.

En este caso, las notas al pie suplen o son el signo de la cosa misma; del dato, a partir del que se estructura el discurso. El estudio –el texto principal– se agrega al dato o a la fuente, hecho que puede verse como una inversión de la lógica positivista, ya que la fuente –situada en el margen– por su centralidad en esta clase de discurso debiera estar en el texto principal.

Justamente esta suerte de anotación del texto, que lo autoriza desde el margen, es parodiada en nuestros autores de diversas maneras. Por ejemplo, en Borges y en la proliferación de notas-trampa: lo apócrifo, las falsas atribuciones, las libres traducciones, la erudición falaz pueden ser leídas precisamente como crítica de este discurso que vende su alma al dato, a la fuente sin interpretarla, sin criticarla ya que el estudioso parodiado es una suerte de médium o ventrílocuo que revela la verdad. La sintaxis de la erudición es cuestionada a través de la simulación, la cual opera como dadora de verosimilitud al relato, en el caso, claro está, que no se descubra la mascarada.

Por ello, puede ser interesante acercarnos a un par de notas al pie borgianas de un ensayo con el fin de seguir redituando en nuestra lectura el enlace entre paratexto y deconstrucción.



### 5.1 EN TORNO A DOS NOTAS AL PIE A "NOTA SOBRE WALT WHITMAN".

Anotar, comentar, remitir, cuestionar, ampliar, matizar y completar.

Éstas son algunas de las acciones que suelen llevar a cabo las notas al pie de página de un texto, aunque, en el caso de los ensayos y cuentos de Jorge Luis Borges, tales acciones deben ponerse, al menos de momento, entre paréntesis. Defender la escritura borgiana como una enorme y polémica nota al pie de página a la literatura, o mejor, a la tradición en general vista como texto, es uno de los objetivos de estas líneas. La estrategia de esta escritura puede abordarse desde su propio replegarse que cuestiona *grosso modo*, entre otras ideas, dos de las acepciones de la mimesis literaria.

En este sentido, el texto borgiano puede entenderse tanto como una interrogación de los procedimientos realistas de la novela decimonónica, bajo los cuales subyace la postulación de una correspondencia entre el signo y la realidad referencial que pretende representar, como una problematización de la mimesis en tanto que imitación de textos literarios pasados, ya que la escritura borgiana, lejos de conjugar los verbos *representar*, *mostrar* o *imitar* opta por aquellos verbos que abren el primer párrafo de estas notas, los cuales, al ser actos performativos sólo pueden darse dentro de la esfera del lenguaje, es decir, comunican lo textual consigo mismo.

Muy someramente han quedado avanzadas algunas de las interrogaciones que constituirán el horizonte inicial que ha de permitir leer

algunas de las notas de un ensayo desde una teoría borgiana de lo paratextual.

Borges publica *Discusión* en 1932, volumen de ensayos que contiene algunas páginas aparecidas previamente en diversas publicaciones. En él se distinguen ya una serie de maniobras lectoras que reiterará en futuros textos que constatan una particular manera de operar con ellos. Destacamos de esta recopilación el titulado “Nota sobre Walt Whitman”<sup>82</sup>. El título del ensayo, siguiendo la diferenciación que Genette (2001) toma de la lingüística, conjuga lo temático –de lo que se habla– con lo remático –lo que se dice. Y es precisamente la indicación de la forma que adopta el texto, una “Nota”, la que puede servir como recorte inicial.

Así es, Borges despliega su ensayo como un texto contiguo al texto whitmaniano, el cual puede intuirse como *metatexto* de la figura y de la obra del poeta estadounidense, ya que se constituye como su comentario, paráfrasis u otra variante explicativa. Puede señalarse también que esa “Nota” barniza de cierta humildad clásica al ensayo al emparentarlo con modalidades de comentario como la *apostilla*, el *escolio* o la *glosa*.

Si bien estos tres términos coinciden al ser definidos como notas que comentan o explican un texto, la definición de “apostilla” de la RAE aporta una nueva inflexión:

Acotación que comenta, interpreta o *completa* un texto.

La *apostilla completa* el texto, de lo que se puede extraer que el texto

---

<sup>82</sup> “Nota sobre Walt Whitman”, publicado por primera vez en *Los anales de Buenos Aires*, num. 13, Buenos Aires, marzo 1947, pp. 41-45. Posteriormente, recogido en *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1957 y en *Otras Inquisiciones* (1952).

sin la apostilla queda o está incompleto: el propio ensayo borgiano, en tanto que nota, podría ser visto con la intención de suplir cierta carencia del texto que lo genera -la obra de Walt Whitman. Subrayamos este mismo movimiento porque puede ser análogo al desempeñado por una nota al pie como se intentará mostrar.

Pasado el umbral del título, Borges enuncia una ambición que según él trasciende épocas y literaturas: «construir un libro absoluto, un libro de los libros que incluya a todos como un arquetipo platónico, un objeto cuya virtud no aminore los años» (1996: 249). Tal afirmación viene ilustrada por una serie de referencias, de las que forman un primer grupo, según lo elevado de sus asuntos, Apolonio de Rodas, Lucano, Camoens y Milton. Borges, en lugar de dar los títulos de las obras, opta por una paráfrasis imaginativa de alguno de los motivos de *Los Argonautas*, *Farsalia*, *Los Lusíadas* y *El paraíso perdido*. Góngora continúa la lista, a quien subraya Borges como un punto de inflexión al ser el primero que intenta escribir un libro importante con un tema que no es importante. Tras Góngora, Borges sigue con su breve antología personal que le lleva a apostillar sobre Mallarmé, Yeats, Barbuse, Joyce, T.S. Eliot y Pound en un camino donde el referente extratextual va diluyéndose dejando paso a la experimentación con el lenguaje. Por ejemplo, según Borges, Joyce parte del «deliberado juego de anacronismos para forjar una apariencia de eternidad» (1996: 249).

Antes de analizar el gesto whitmaniano, Borges inscribe algunas opiniones que prefiguran su postura. Tras recoger sendas citas de dos críticos que apoyan la tesis que va a esgrimir, escribe: «la tercera (opinión) es mía». Del posesivo se remite al lector al pie de página donde encuentra la siguiente

anotación: «En esta edición, pág. 206». A continuación, de vuelta al texto principal, se lee entre comillas:

Casi todo lo escrito sobre Whitman está falseado por dos interminables errores. Uno es la sumaria identificación de Whitman, hombre de letras, con Whitman, héroe semidivino de *Leaves of Grass* como don Quijote lo es del *Quijote*; otro, la insensata adopción del estilo y vocabulario de sus poemas, vale decir, del mismo sorprendente fenómeno que se quiere explicar. (1996: 250)

Si el curioso lector acudiera a la página 206 del primer volumen de sus *Obras Completas*, no hallaría rastro de esta autocita, aunque las comillas utilizadas indiquen que se trata de un fragmento citado literalmente. Una de las preguntas inminentes que pueden surgir concierne al porqué de esa falsa remisión, remisión mediante nota al pie a un origen ficticio, no existente.<sup>83</sup> La simulación se articula mediante un detalle verosímil ya que el título del texto remitido es *El otro Whitman*, que está en sintonía con el fragmento falsamente citado.

Entrando en este juego borgiano, puede surgir la pregunta de qué quiere mostrarnos Borges al no poderse citar literalmente, al negarse a copiar palabra por palabra lo que decía en un ensayo anterior dedicado a Whitman. Obviado el mero gesto lúdico, se pone en crisis la relación con la huella del significativo, al no poder revisitar –y aquí puede añadirse leer y escribir a la

---

<sup>83</sup> Cabe descartar que se trate de un error de edición ya que en la primera edición de *Discusión* (Emecé, 1947) ya aparece esta nota remitiendo igualmente a la primera página del ensayo "El otro Whitman" donde tampoco se encuentra el texto en cuestión. Para la edición de las *Obras Completas* Borges conservó el juego teniendo en cuenta que debía cambiar el número de página. El mismo ensayo aparece también en las sucesivas ediciones de los años sesenta de *Otras Inquisiciones*, tal duplicidad desaparece cuando Borges decide reordenar su obra para la edición en 1974 de las *Obras Completas* apareciendo finalmente en *Discusión*. En la versión incluida en *Otras Inquisiciones* cabe señalar que se incluye un epígrafe de Robert Louis Stevenson perteneciente a *Familiar studies of men and books* que desaparece en las otras versiones, el cual reza así: «The whole of Whitman's work is deliberate». Dicho epígrafe entronca fácilmente con el inicio del ensayo en torno a la idea de un libro absoluto que contenga todos los libros.

vez, ya que se trata de citar- un fragmento determinado. Esta relación entre la huella del significante, aquí la referencia a una página de una obra que se ha perdido, cuyo origen ha quedado borrado, y el mismo acto de la inscripción, puede remitir al concepto de escritura y marca derridiana. Para Derrida, escribir e injertar son la misma palabra, ya que la metáfora, tomada de la horticultura, le permite señalar el movimiento de la cita a la vez que la desaparición de su marca.

Esta citacionalidad, esta duplicación o duplicidad, esta iterabilidad de la marca no es un accidente o una anomalía, es eso (normal/anormal) sin lo cual una marca no podría tener un funcionamiento llamado "normal". ¿Qué sería una marca que no se pudiera citar? ¿Y cuyo origen no pudiera perderse en el camino? (Derrida, 1975: 362)

Puede agregarse como suplemento a esta hipótesis que la cita en cuestión se trata de una (auto)cita y leer este gesto al hilo del primer relato de *El libro de arena*: Borges lee un ensayo publicado en 1929, casi treinta años más tarde -si se toma la fecha de su publicación- y, al revisitar la huella de su propia escritura, es incapaz de transcribirla. Borges se convierte en el *otro* Borges. Estamos ante una compleja encrucijada que rebasa filosóficamente nuestra pretensión pero que no queremos dejar de nombrar: la compleja articulación entre el ser, el logos y el tiempo.

Este movimiento de revisión puede verse ejemplificado en la relación del escritor con sus propios textos a través del tiempo; en la necesidad de una reescritura permanente que pasa también por la reordenación de las *Obras Completas*, como se ha comentado en la nota al pie, y puede remitir a otro paratexto que irradia desde el principio sobre *Discusión*. Su epígrafe advierte:

Esto es lo malo de no hacer imprimir las obras: que se va la vida en rehacerlas.

Alfonso Reyes, *Cuestiones gongorinas*

Cerrar un volumen, darlo a la imprenta o poner su punto final son gestos que indican una conclusión, los cuales topan con cierta historicidad del sentido, a sabiendas que siempre será necesario matizar algo en un futuro, volver sobre ello, reescribirlo. La huella de Alfonso Reyes se halla también diseminada en el presente ensayo en una alusión más o menos velada. Borges, al analizar el estilo enumerativo de Whitman, aclara que no lo usó para jugar con las «simpatías y diferencias de las palabras». *Simpatías y diferencias* alude, entre otras cosas, al título de un volumen de ensayos del regiomontano. En una “Noticia” a *Capítulos de literatura mexicana*, se encuentra una reflexión que puede leerse al hilo del epígrafe mencionado y que sitúa más a las claras la posición del mexicano.

En la carta a dos amigos (*Simpatías y diferencias*, 2 ed., 1945, vol. II, pág. 343), todavía declaro que me resisto a recoger estos trabajos y que merecerían ser reescritos. Pero cada una de mis épocas literarias tiene sus derechos, y yo no puedo falsificar mi pasado.

Puede observarse que si bien Borges sitúa al inicio de *Discusión* un epígrafe de Reyes acerca de la necesidad de hacer imprimir las obras con el objeto de detener su reescritura, en éste último fragmento queda más clara la diferencia entre la postura de ambos ante la escritura. Para Reyes, existe un valor testimonial de su propia escritura –véase la detallada cita que incluye de un documento biográfico como una epístola– que se trasluce en el cuidadoso uso de las fuentes ya que son reflejo de una “época literaria” y no

quiere falsificar su pasado con una nueva edición que lo modifique. En cambio, Borges, en la interpretación de la mutilada nota al pie que venimos comentando parece optar, no sin cierto grado paródico, por falsificar su pasado.

Retomando el hilo del ensayo, un poco más adelante, Borges se ocupa de uno de los tópicos de la crítica whitmaniana, el panteísmo, pero ofrece una lectura personal del concepto<sup>84</sup>, la cual puede vincularse con la forma de entender la relación que propone Borges con la palabra del otro y que a su vez permite seguir interpretando esa extraña remisión al pie, al margen del puro juego. Borges refiere que uno de los gestos que cifran la escritura whitmaniana es el de querer parecerse a todos los hombres. Para ilustrarlo, cita unos versos del *Canto a mí mismo*:

Estos son en verdad los pensamientos de todos los

Hombres en todos los lugares y épocas; no son originales míos.

Si son menos tuyos que míos, son nada o casi nada.

Si no son el enigma o la solución del enigma, son nada.

Si no están cerca y lejos son nada. (251)

Pueden leerse estos versos a la luz de uno de los paratextos borgianos que ocupan una posición privilegiada en sus *Obras Completas* ya que casi abren el primero de los volúmenes. Se trata de la ya mencionada dedicatoria "A quien leyere" de *Fervor de Buenos Aires*:

Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, permídneme el lector

---

<sup>84</sup> Puede reseguirse en la obra borgiana diferentes variaciones o versiones en torno a este concepto religioso y filosófico. Véase, a modo de ejemplo, "La esfera de Pascal" y "La flor de Coleridge" en *Otras Inquisiciones*.

la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nada poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor.

Ambos textos, los versos de Whitman y la dedicatoria, apuntan una manera particular de entender la tradición y de cuestionar el concepto de originalidad, interpelan a la figura del lector postulando, generosamente, cierta permutabilidad de los papeles de escritor y lector. Este intercambio que deviene necesario para que la literatura sea posible, se refiere, en el caso de Whitman, a poder pensar los pensamientos de cualquier hombre y, en el de Borges, teñido de una *captatio benevolentiae* más propia del prólogo, a reconocer que todo lo que ha escrito ya lo pudiera haber escrito (o plagiado, de ahí el *usurpado*) su lector. La dedicatoria borgiana presenta una reflexión parecida a la de Whitman, aunque llevada al terreno de la escritura y de la lectura.

La escritura borgiana puede verse como una reescritura, como un bordar con el hilo dado de la tradición, como una experimentación de formas de injertar la palabra ajena en el propio texto. En este sentido, al final del texto, Borges refiere el caso de Nietzsche quien, habiéndose burlado en una parte de su obra del concepto pitagórico de la repetición de la historia, siete años más tarde en *Ecce Homo* concibe la misma tesis. Borges nos advierte:

Lo tosco, lo bajamente policial, es hablar de plagio; Nietzsche, interrogado, replicaría que lo importante es la transformación que una idea puede obrar en nosotros, no el mero hecho de razonarla. (253)

Si el concepto de originalidad es cuestionado por Borges; el de plagio,



tampoco queda intacto, atribuyéndole a la idea «lo tosco, lo bajamente policial». Aquí, puede leerse un cierto modo de operar con los textos. Más concretamente al del crítico que, encarnado en detective, busca con lupa identificar las huellas de otro autor en el texto que está analizando, reduciendo su tarea a ese empeño, sin tener en cuenta la «transformación que una idea puede tener en nosotros», la transvalorización de una huella o traza que, al ser insertada en el nuevo texto o sistema, pierde su origen. Nuevamente, ahora desde la palabra "razonarla", se nos remite a una nota al pie reveladora del papel innovador que defiende de las mismas y que nos habla precisamente de ese modo de reescritura. Dice lo siguiente:

Tanto difieren la razón y la convicción que las más graves objeciones a cualquier doctrina filosófica suelen preexistir en la obra que la proclama. Platón en el *Parménides*, anticipa el argumento del tercer hombre que le opondrá Aristóteles; Berkeley (*Dialogues*, 3), las refutaciones de Hume. (253)

El párrafo problematiza una cuestión particularmente interesante para la discusión del papel de la nota al pie. Este paratexto puede desempeñar la misma función que antes rescatábamos en el caso de la apostilla: señalar una carencia interna del sistema –en el caso del fragmento, de una doctrina filosófica. Como se ha recogido, Derrida pone el término *suplemento* entre signos de interrogación en varios lugares de su obra. En la “Farmacia de Platón”, capítulo de *La diseminación*, pueden hallarse algunas de las razones por las que durante la historia del pensamiento se ha defendido determinada visión de la escritura. Si bien el habla tiene a su padre u origen presente –el hablante–, la palabra escrita está desposeída de esa autoridad paterna ya que el lector no comparte un contexto situacional con el hablante. Ello, subraya Derrida de Platón, produce que en la palabra escrita no exista el derecho a

réplica del hablante, quien en el caso de que sea interpelado con el objeto de una aclaración, un matiz o una rectificación, no puede responder. La escritura es, entonces, considerada como *phármakon*.

El término, señala Derrida, posee un doble sentido, tanto de *veneno*, ya que presenta el problema de la diseminación del sentido, a la vez que de *medicina*, dado que la palabra escrita puede estar connotada positivamente al ayudar a la memoria –actúa como “hipomnesis” aunque no sea la auténtica memoria, “mnesis”, que correspondería a una memoria viva, interior, presente a sí misma.

En este sentido, la última nota al pie borgiana, está señalando un problema que atañe a la propia unidad de sentido del texto, ya que, como señala Borges, todo texto contiene él mismo las más graves refutaciones que pudieran imputársele, hecho que se da, repetimos, en la escritura al quedar separada la palabra del padre o de su origen.

Las dos notas seleccionadas de “El otro Walt Whitman” plantean una serie de interrogantes al concepto clásico de escritura. De la primera de ellas, se han podido extraer algunas de las cuestiones que la propia escritura derridiana pone en juego, como el concepto de origen, huella, traza o injerto. La segunda puede leerse como un cuestionarse la pretendida autoridad que late tras una escritura, vinculada, según Derrida, a su carácter de comunicación diferida.

Frecuentemente se ha señalado que algunos de los gestos que se desprenden de la escritura borgiana no pudieron ser detectados por sus contemporáneos. Tales estrategias escriturarias tuvieron que esperar un tiempo más propicio para su recepción, a que existiera un contexto

intelectual adecuado, por ejemplo, al que sin duda contribuyó la reflexión post-estructuralista.

Ahora sin paréntesis podría reescribirse: anotar-diseminar, comentar-cuestionar, remitir-borrar, ampliar-diluir, completar-suplir.

El término *auctores* era aplicado a aquellos de los que derivamos el título de propiedad. *Auctor* verdaderamente procede de "autos", "proprius" or "suus ipsius".

## 6. PROBLEMAS DE LA AUTORÍA Y LA AUTORIDAD EN EL PARATEXTO

### 6.1 LOS MÁRGENES DEL *QUIJOTE*

De una ironía que el destino le tenía preparada a Cervantes puede hacerse partir la exploración de algunas vinculaciones entre los problemas de autoría y autoridad –junto a una constelación de conceptos que necesariamente orbitan a su alrededor– y el paratexto.

Una reivindicación jactanciosa de la voz prologal cervantina –*El Quijote*, primera parte– señala que su «leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de concetos y falta de toda erudición y doctrina», carece de «acotaciones en las márgenes» y tampoco contiene «anotaciones en el fin del libro, como veo que están otros libros, aunque sean fabulosos y profanos», llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de otras figuras pertenecientes al panteón de filósofos y autoridades de la época, las cuales, nos indica, despiertan la admiración de los lectores hacia el docto, erudito y sabio escritor:

De todo esto ha de carecer mi libro, porque ni tengo qué *acotar* en el margen, ni qué *anotar* en el fin, ni menos sé *qué autores sigo* en él, para ponerlos al principio, como hacen todos, por las letras del abecé, comenzando en Aristóteles y acabando en Xenofonte y en Zoílo o Zeuxis, aunque fue maldiciente el uno y pintor el otro. (2005: 35, el destacado es nuestro)

Cervantes difícilmente pudo imaginar que pocas obras resultarían más glosadas, comentadas, anotadas y prologadas que su *Don Quijote*. En el fragmento citado y en otros lugares del prólogo se cuestiona, en primer lugar, la práctica del comentario llevada a cabo por los autores medievales tardíos y los renacentistas sobre sus propias obras (Grafton, 1998: 29). Al hilo de ello, puede referirse la afirmación de Anthony Grafton en *Los orígenes trágicos de la erudición*, donde articula una historia de las notas al pie de página, que desde Rabelais y Cervantes ha sido una fuente de placer satírico «la tendencia de muchos autores a sustentar cada afirmación en sus textos e ilustrar cada oración de los ajenos con alguna glosa o referencia<sup>85</sup>» (1998: 70).

Aquí, la voz prologal cervantina da cuenta de varias formas de glosa: anotaciones en los márgenes, como si fueran notas al pie –tanto autógrafas como alógrafas–, comentarios situados al final de la narración –como apéndices–, e índices onomásticos cuyos nombres irradiarán con su prestigio al autor. Un poco más arriba, en el mismo prólogo, el autor implícito representado recoge, en un movimiento que en otro lugar se ha definido como prólogo denegativo, la intención de presentar la obra, «monda y desnuda», esto es, sin ningún paratexto de los acostumbrados en el siglo de oro: «sin el ornato de prólogo, ni de la innumerabilidad y catálogo de los

---

<sup>85</sup> La crítica y parodia de las prácticas eruditas es también en el siglo XVII inglés motivo de escarnio por parte de Pope y posteriormente de otros autores como Swift.

acostumbrados sonetos, epigramas y elogios que al principio de los libros suelen ponerse<sup>86</sup>». La voz parece insuflarse ella misma una autoridad autosustentada, sin la necesidad de utilizar ningún antecedente ilustre para apoyar sus afirmaciones. Esta postura puede ser dotada de especial significación si es interpretada en relación con el hecho de que *El Quijote* sea considerado como una de las primeras novelas modernas: Cervantes, al separarse de la forma usada convencionalmente para referir los hechos narrados –en un texto que no se inscribe ni en el género autobiográfico ni en el picaresco–, se halla sin la necesidad de apoyar sino en sí mismo la verificabilidad de sus enunciados.

Sin embargo, apoya los enunciados en la autoridad de una voz de una forma ciertamente ambigua. Para ilustrarlo, puede rescatarse al respecto una de las afirmaciones realizadas al inicio del prólogo:

Desocupado lector: sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como *hijo del entendimiento*, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse. Pero no he podido yo contravenir al orden de naturaleza, que en ella *cada cosa engendra su semejante*. Y, así, ¿qué podía engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación?

*Aparentemente* –porque el texto no está exento de ironía–, se postula una analogía en virtud de la cual la relación padre-hijo explique la relación autor-obra; de esta manera, si el padre –autor– no es muy favorecido, parece

---

<sup>86</sup>Porqueras Mayo es uno de los primeros y de los pocos hispanistas dedicados al estudio de la paratextualidad. Dos títulos suyos son precursores en el campo, y están dedicados al prólogo en el Barroco y en el Manierismo español (Porqueras: 1957 y 1968).

normal que su hijo le salga con alguna imperfección. Pero pocas líneas más adelante, se desmonta o queda muy matizada esta suposición en el propio texto al afirmar que: «Pero yo, que, aunque parezco padre, soy *padrastro* de don Quijote». Este desplazamiento de la figura de padre a padrastro implica cierta borradura sobre el origen o en otras palabras: un enmascaramiento de la figura del autor real.

A lo largo del *Quijote*, se dan una serie de estrategias que contribuyen a ir desvelando diferentes responsabilidades sobre la narración. Recordemos uno de los momentos más célebres donde esto ocurre: tras la suspensión de la batalla entre el Vizcaíno y Don Quijote –se queda congelada la narración con las espadas en alto– irrumpe el narrador de la historia para decirnos que se termina aquí la primera parte del Quijote o lo que es lo mismo: da a su fin el primer manuscrito. Es entonces cuando el lector se entera de que todo lo que ha estado leyendo hasta ese instante es una traducción hecha por un «morisco bilingüe», cuyo original es un manuscrito en árabe debido a Cide Hamete Benengeli. Es destacable cómo el narrador no desvelado de la primera parte del *Quijote* identifica los manuscritos contenidos en un cartapacio como continuación de la novela. Al estar escritos en caracteres arábigos, necesita encontrar a un traductor.

En fin, la suerte me deparó uno, que diciéndole mi deseo, y poniéndole el libro en las manos le abrió por medio, y leyendo un poco en él se comenzó a reír: preguntéle que de qué se reía, y respondióme que *de una cosa que tenía aquel libro escrita en la margen por anotación*. Díjele que me la dijese, y él sin dejar la risa dijo: está, como he dicho, aquí en el *margen escrito* esto: esta Dulcinea del Toboso, tantas veces, en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha. Cuando yo oí decir Dulcinea del

Toboso, quedé atónito y suspenso, porque luego se me *representó* que aquellos cartapacios contenían la historia de Don Quijote. Con esta imaginación le di priesa que leyese el principio; y haciéndolo así, volviendo de improviso el arábigo en castellano, dijo que decía: *Historia de Don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli*, historiador arábigo. (2005: 86)

Nuevamente aparecen en el texto cervantino, en un destacado punto de inflexión de la narración, unas anotaciones en el margen: a partir de ellas surge la pista que lleva a identificar los paratextos del manuscrito más importantes: su título y el nombre del autor, o en otras palabras: el desvelamiento del autor de la obra se produce mediante la lectura de una nota al margen, que queda fuera de la obra. Por otro lado, las anotaciones, escritas en el margen que despiertan las risas del traductor, se deben presuntamente al comentario de un lector. Se trata de un comentario jocoso que aunque pudiera estar situado en el afuera del texto, comenta algo de un personaje como si existiera, como si fuera histórico, en una nueva muestra de las estrategias de ficción cervantina. Si se lee a la luz de lo dicho en el prólogo sobre los comentarios, los cuales son usados para atribuir autoridad y legitimidad al texto, parece estar más próximo a un comentario que parodia las notas del erudito o del autor que busca anclar su texto en el prestigio de un sabio canónico.

Un nuevo ejemplo de ese juego de espejos en cuyos reflejos esconde Cervantes la presunta autoría del libro, se debe al hecho de la misma traducción. Leemos en el incipit del capítulo 44 perteneciente a la segunda parte:

Dicen que en el *propio original* desta historia se lee que, llegando Cide Hamete a escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue



un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo, por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar dél y de Sancho, sin osar estenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos. (2005: 877)

Ralph Flores asevera en su ensayo sobre la deconstrucción de la figura del autor en el *Quijote* que cualquier verdad de la historia (o del relato) es en sí misma una historia (o un relato), que cualquier norma en virtud de la cual la autoría puede ser valorada es en sí misma retórica. Si el padraastro no se alinea nunca suficientemente con su héroe o su texto (o el autor del prólogo con los tradicionales *auctores*), los propios autores del texto están siempre fisurados por la suplementariedad: todo autor –primero o segundo– resulta secundario respecto al otro (1984: 95). En el pasaje seleccionado, se ve perfectamente el movimiento de borrado de la autoría: el narrador correspondiente al primer nivel narrativo que tal como nos hemos enterado tras el capítulo del vizcaíno no es más que un editor de los papeles, constata que el traductor, «el morisco bilingüe», no ha trasladado algunos pasajes fielmente desde el manuscrito original de Cide Hamete, convirtiendo la copia mal traducida en el «propio original». Tal inversión de los papeles entre original y copia, siembra el desconcierto de forma que ambos textos son originales: la base de la que procede la obra se vuelve legendaria y ficcional.

Por última vez, acudamos a un nuevo ejemplo donde se vuelve a reincidir sobre la dudosa autoría y autoridad del libro desde, nuevamente, el margen. Se trata ahora del inicio del capítulo 24 de la segunda parte:

Dice el que tradujo esta grande historia del original, de la que escribió su primer autor Cide Hamete Benengeli, que, llegando al capítulo de la aventura de la

cueva de Montesinos, en el margen dél estaban escritas, de mano del mesmo Hamete, estas mismas razones.

Las razones que arguye Cide Hamete Benengeli desde los márgenes del original es que los hechos referidos en la cueva de Montesinos –capítulo anterior– no pueden ser creídos, de forma que no pueden inscribirse como verdaderos o falsos. O bien Don Quijote mintió en su relato, hecho altamente improbable, apunta el narrador, porque el caballero no es capaz de inventar nada –y menos tantos disparates en tan poco tiempo– o bien se trata de una historia apócrifa. El lector es quien debe juzgar la verdad de la historia. La verdad deviene, entonces, marginal. Afirma Flores que aceptándolo, «sólo en los márgenes (lo que el autor del prólogo es reacio a marcar como los auctores) puede un ingenio autorial dejar desveladas en el “original” exclamaciones acerca de la posible irrelevancia de la verdad». De forma que «la marginalidad es indecible miméticamente: la escritura autorial es marginal respecto al relato principal aunque el relato sea, dialécticamente, marginal a tales inscripciones. Distinciones tales como autor/personaje y relato/texto se permutan o se fusionan» (1984:96, la traducción es nuestra).

De vuelta al prólogo, Cervantes propone que en el caso que quieran anotarse ciertos comentarios al margen, él pone a disposición del interesado un repertorio que nutra de ideas al escritor:

En lo que toca al poner anotaciones al fin del libro, seguramente lo podéis hacer desta manera: si nombráis algún gigante en vuestro libro, hacelde que sea el gigante Golías, y con solo esto, que os costará casi nada, tenéis una grande anotación, pues podéis poner: «El gigante Golías, o Goliat, fue un filisteo a quien el pastor David mató de una gran pedrada, en el valle de Terebinto, según se cuenta en el libro de los Reyes...», en el capítulo que vos halláredes que

se escribe. Tras esto, para mostraros hombre erudito en letras humanas y cosmógrafo, haced de modo como en vuestra historia se nombre el río Tajo y veréisos luego con otra famosa anotación, poniendo: «El río Tajo fue así dicho por un rey de las Españas; tiene su nacimiento en tal lugar y muere en el mar Océano, besando los muros de la famosa ciudad de Lisboa, y es opinión que tiene las arenas de oro».

Esta batería de sugerencias ofrecidas por Cervantes –hemos rescatado dos de tantas– deben jugar el papel de «aquel largo catálogo de autores» que contribuya a «dar de improviso autoridad al libro». La utilización paródica de Cervantes de los elementos de legitimización del discurso de los autores renacentistas y medievales denota un punto de inflexión en la manera de tratar los textos canónicos de la tradición, los cuales son tomados como tópicos fosilizados del discurso. Si puede sorprender la modernidad del Quijote en un primer momento, una revisión de la historia de la nota al pie de página puede servirnos para ubicarla en relación con otros textos con el objeto de continuar con los vínculos entre paratexto y autoridad, por un lado, y observar a vista de águila cuáles son algunas posibles continuaciones de la nota y la anotación en la literatura.

## 6.2 HACIA LA NOTA AL PIE DE PÁGINA

Parece claro que una de las funciones del paratexto es la de anclar el texto en otros textos, en otros discursos, de forma que buena parte de su legitimización vendrá de esa inscripción marginal. Un primer impulso puede llevarnos a emparentar las notas al pie de página con un ilustre antecedente: las glosas medievales. Si bien es cierto que ambas clases de textos cumplen la función de metatextos, en tanto que comentarios al texto principal que corren paralelos a él, la función que desempeñan las unas y las otras es diferente.

De origen incierto, afirma Anthony Grafton, la anotación de los documentos, empieza en el mundo antiguo y ha florecido en toda cultura que poseyera un canon escrito y formal (Grafton, 1998: 11-29). Este primer uso de las notas al pie, de carácter filológico, sirve para actualizar los términos y las expresiones en desuso, y desempeña una función didáctica para los lectores legos o poco experimentados, los cuales necesitaban de algunas explicaciones que neutralizaran el diferente contexto lingüístico y cultural donde nacía la obra. En ocasiones, algunos autores, como Kepler o Petrarca, con una singular previsión, añadían ellos mismos comentarios para asegurarse de que la posteridad los pudiera entender.

Otra clase de notas que se añaden al final de la página sirven para dar cuenta de una referencia citada con la mayor precisión *posible*. Tales referencias son más bien raras en los textos antiguos y empiezan a aparecer

en los textos legales romanos como el *Collation legum Romanorum et Mosaicarum* que era un tratado de la antigüedad tardía que comparaba las leyes de Roma con las de Moisés (1998: 27). Tanto en los manuscritos, como en los primeros documentos impresos de cuestiones como la teología o la medicina, presentan anotaciones en los márgenes. De hecho, las anotaciones de Pedro Lombardo, teólogo del siglo XII, a los *Salmos* y las *Cartas de San Pablo* se toman como uno de los más señalados ancestros de la moderna erudición al presentar un aparato muy parecido a las actuales de notas al pie.

Pero, señala Grafton, ni las glosas del gramático, ni las alegorías del teólogo, ni las enmiendas del filólogo, juegan el mismo papel que la nota al pie histórica de un texto histórico: estas últimas buscan dotar de autoridad y solidez, en tanto creaciones sobre la historia, al trabajo al que se agregan. En un caso, se trabaja por la fijación del texto y se asegura su buena utilización, mientras que en el otro, lo que se pone en cuestión es el método de trabajo y los procedimientos utilizados para producir el texto, el uno trabaja con autoridades -tanto los teólogos como los legisladores de la Edad Media-, mientras que el otro, con fuentes. Grafton señala la existencia de diversas teorías que sitúan el origen de las notas al pie históricas en diferentes momentos. Desde aquellas que hemos señalado de los teólogos del siglo XII, como el citado Pedro Lombardo, pasando por el papel del apéndice titulado como "Pruebas" de los anticuarios del siglo XVII, por algunos textos del iluminismo del siglo XVIII -Gibbon-, hasta llegar al antecedente más reciente; el historicismo de Ranke del siglo XIX<sup>87</sup>.

---

<sup>87</sup> En el segundo capítulo de la obra citada Grafton desmonta la idea extendida de que Ranke es el iniciador de un método historiográfico riguroso basado en la elección crítica y comparada de las fuentes, al mostrar cómo en sus obras los documentos consultados no eran fuentes primeras.

Las investigaciones de Grafton sitúan el inicio de la nota al pie histórica en el *Diccionario histórico y crítico* de Pierre Bayle, el cual se proponía con esta obra rebatir las tergiversaciones y los malentendidos de algunas obras históricas incluyendo en su obra las fuentes que consideraba no eran fiables. Interesa ver a qué maniobra responde el uso de las notas y cómo describe Grafton este curioso diccionario:

Bayle fue el inventor y el defensor de la *doble narración* del historiador moderno, en el cual el texto expone los resultados finales mientras el comentario describe el viaje para llegar a ellos. Acosado por mil enemigos [católicos y protestantes, el reino, sin apoyo institucional] Bayle sólo podía apoyarse en la autoridad de su oficio de erudito. El formato elegido fue el más idóneo para reforzar sus críticas del error y le dio –como le daría a Gibbon– espacio ilimitado para la *ironía subversiva*. (1998: 116).

En el discurso historiográfico que imperó durante siglos y que todavía muchos historiadores utilizan, el sustento empírico de las ciencias humanas reside precisamente en el margen del texto, donde se dan las referencias para dar con los archivos y documentos que le han servido al historiador para su investigación. Las pruebas deben ser localizables para que exista la posibilidad de su verificación. Aparte, las notas históricas cumplen otra función: la de persuadir al lector que el trabajo realizado por el historiador cabe dentro de los límites de tolerancia de su campo (1998: 22). Grafton utiliza el concepto de doble narración en sintonía con ciertos desarrollos de finales del Siglo XX, los cuales ponen su énfasis en el carácter de relato del discurso que adopta la historia. Entre guiones salva un nombre, el de Gibbon, cuya *Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano* fue una obra

de referencia que supo conjugar un estilo florido y sembrado de ironías con la presencia de pruebas documentales.

Edward Gibbon fue uno de los historiadores más admirados –y polémicos– del siglo XVIII, cuya citada obra resultó ser todo un *bestseller* y una referencia para los historiadores del periodo durante años. La escritura histórica de Gibbon causó entre sus contemporáneos verdadera sorpresa. Su principal aportación fue escribir una historia moderna del mundo antiguo. La modernidad de su posición consistía en una exacta coordinación de la ironía y amplitud de miras de los filósofos ilustrados con la erudición minuciosa de los anticuarios, eruditos cuyos latines eran parodiados por los propios *philosophes*.

Gibbon empleaba el noble idioma clásico de la historiografía tradicional para abordar desde los detalles oscuros de las fuentes hasta las escabrosas vidas de los emperadores. Los pies de sus páginas están atestados de notas, atractivas por su precisión pero escasamente informativas para el lector moderno (...). Estos textos en cuerpo menor revelan la fusión en curso de *dos tipos* de historia. (Grafton, 1998: 62)

Las notas al pie de Gibbon presentan una forma de escritura revolucionaria. Más allá de la clásica cita de fuentes, en ellas, con entonación irónica, se añaden comentarios y reflexiones metaliterarias sobre su concepción del relato histórico, se tratan desenfadadamente las fuentes, trato que choca frontalmente con la relación casi reverencial de sus antecesores, y utiliza las glosas como resúmenes sintéticos que en un par de palabras se despachan con un autor o una escuela de pensamiento.

En la consideración de los gnósticos de los siglos II y III, Mosheim es ingenioso e imparcial; le Clerc aburrido, pero preciso; Beausobre casi siempre un exégeta; y es de temer que los padres primitivos son con frecuencia calumniadores. (Gibbon, cap. XV, n.32, *ápu*d. Grafton, 12)

El empleo de la ironía en un historiador, el uso de una máscara en un serio erudito (que como veremos resultó para Borges, sin duda, atrayente) al plantear las cuestiones, no desde una perspectiva unívoca, cuyo trazo se dibuja desde un claro y demarcado origen, sino precisamente desde una voz que ya en sí misma parece borrar su propia posición –su intención. Grafton abre su tratado sobre la nota al pie de página con un análisis de éstas.

Merece la pena reseguir el movimiento que propone de lectura en una de sus notas:

El docto Orígenes –y algunos más, dice Gibbon al analizar la aptitud de los primeros cristianos para conservar la castidad– juzgó de suma prudencia despojar de armas al tentador. La nota al pie aclara que el teólogo, para evitar la tentación, había recurrido al medio drástico de la autocastración; de paso revela la opinión que le merecía dicha operación: “Puesto que en general intepretaba las escrituras de manera alegórica, parece poco feliz que justo en este caso optara por el sentido literal.” (11)

Este empleo por parte del historiador de las notas al pie, el cual deja entrever un particular uso de los textos anteriores –algunos de ellos, canónicos– marcan un punto de inflexión dentro de la historia de la historiografía. Una de las interpretaciones que puede suscitar hoy este empleo anómalo de la escritura marginal es la de manifestar la arbitrariedad de todo origen sobre el que necesariamente debe reposar la legitimidad del



discurso histórico como relato. Aparte del ejemplo de Gibbon, puede reseguirse también otra tradición anterior.

En la literatura inglesa del siglo XVII y XVIII, y ello es muestra de que la práctica de la anotación era conocida y extendida entre los eruditos de la época, existen una serie de textos literarios que juegan a la parodia de las ediciones críticas de siglos anteriores cuyos comentarios pedantes se encargaban de recortar el sentido del texto. Estas ediciones eran conocidas como *cum notis variorum* (con la anotación de diversos críticos) y uno de sus representantes fue Richard Benthley, profesor de la Universidad de Cambridge, cuyos comentarios y ediciones llegaron a rayar en el absurdo.

Bentley, por ejemplo, restaura el texto de *El paraíso perdido* de Milton bajo la consideración de que los amanuenses del poeta ciego habían equivocado su transcripción, defendiendo él la verdadera versión del texto. El mérito simpár de Bentley fue restaurar una versión jamás escrita. Un club literario de corta vida polemizó con estas prácticas. Conocido como "Scriberus", agrupó a señaladas plumas de la época, entre las cuales se contaba el propio Martin Scriberus, Alexander Pope o Jonathan Swift. Pope, poeta y estudioso del mundo clásico preparó una traducción de Homero, la cual fue menospreciada por Bentley. Éste último fue uno de los blancos del *Dunciad variorum* de Pope, en donde se parodiaba las prácticas y tan inacabables como estériles debates eruditos del momento. Casi cada línea del texto presenta comentarios al pie que conjeturan posibles variaciones del texto, incluyen comentarios estrafalarios sobre la etimología de los términos, el significado alegórico de las imágenes o la genealogía del propio Pope. Miembros del citado club colaboran jocosamente en la edición de la obra,

desde sus márgenes. También Swift contribuyó a la ridiculización de estos ejercicios de crítica en algunas páginas de *Los viajes de Gulliver* o ya, más explícitamente, en su *Batalla de los libros*.

Tampoco la tradición alemana es ajena a la sátira de tales prácticas. Puede citarse la empresa de un libro de Rabener, escrito bajo la convicción de que la fama y fortuna de un texto no se debe tanto a la escritura del texto en sí mismo sino a los comentarios que en las notas al pie pudiera hacer un tercero, las cuales saben desvelar las grandes intenciones del autor. Escribe un libro, *Hinkmars von Repkow Noten Ohne Text*, que consiste únicamente en notas al pie de página, de forma que el lector debe escribir a partir de ellas el texto que considere oportuno. Según la tesis de Grafton fue precisamente la extendida práctica en la literatura del siglo XVIII la que pudo alumbrar la nota al pie de la historiografía posteriormente.

Precisamente Gibbon es una de las referencias de Borges, el cual tanto en sus ensayos como en sus cuentos, como hemos destacado ya en otro apartado, usa las notas al pie para dotar de una nueva textura problemática a su escritura. Ricardo Piglia ha escrito que «en Borges la erudición funciona como sintaxis, es un modo de darle forma a los textos» (1999: 12). Al hilo de ello, intentaremos defender cómo desde diferentes versiones, interpretaciones y usos de las notas al pie, pueden entenderse algunas de las ideas que sustentan la particular poética borgiana (la originalidad, la lectura, la invención de una tradición).

Y ese “ya dicho” no sería simplemente una frase ya pronunciada, un texto ya escrito, sino “jamás dicho”, un discurso sin cuerpo, una voz tan silenciosa como un sopro, una escritura que no es más que el hueco de sus propios trazos. (Foucault, *La arqueología del saber*)

### 6.3 LA NOTA AL PIE EN BORGES

Retomemos “La casa de Asterión” cuyo uso del epígrafe hemos leído imbricado con la trama del relato en un capítulo anterior. El relato, publicado en *El Aleph* (1949), narra la historia del Minotauro del laberinto de Creta mediante una voz cuya identidad se va revelando meticulosamente, hasta llegar al descubrimiento final que coincide con la clausura del cuento. En el “Epílogo” de la obra, Borges refiere que se trata de una narración que debe ser ubicada dentro del género fantástico. El argentino retoma un motivo mitológico y lo reescribe dentro de un nuevo género utilizando, entre otras estrategias, una nota al pie.

El relato se inicia de la siguiente forma:

Sé que me acusan de soberbia, y tal vez de misantropía, y tal vez de locura. Tales acusaciones (que yo castigaré a su debido tiempo) son irrisorias. Es verdad que no salgo de mi casa, pero también es verdad que sus puertas (cuyo número es infinito) están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales.

La nota en cuestión, remitida desde el adjetivo numeral *infinito* dice lo siguiente:

En el original dice *catorce*, pero sobran motivos para inferir que, **en boca de Asterión**, ese adjetivo numeral vale por *infinitos*. (1996:569, la negrita es nuestra,)

Una de las primeras cuestiones que puede suscitar la nota es: ¿cuál es el sujeto de la enunciación? ¿Quién es el anotador? Genette en *Umbrales* sistematiza las posibles instancias enunciativas de una nota al pie. En este caso, siguiendo su clasificación y tomando como referencia el propio relato, sería la de una nota *autógrafa* –decidida por Borges–, y *ficticia* dado que se imputa a un supuesto editor o traductor que Borges inventa como mediador entre el texto y el lector. La voz de la nota al pie es distinta de la de Asterión, es otra que la que refiere en el último párrafo la muerte del Minotauro y las palabras de Teseo y se diferencia también del titular y epigrafista del relato; éstos dos últimos atribuibles al *autor implícito*.

En primer lugar, el artificio de la nota se emparenta con el tópico del “manuscrito encontrado”. Ahora bien, dentro de los límites del relato, el hecho de que sea un manuscrito puede crear un problema de verosimilitud en la relectura cuando el lector se percata de que el protagonista es el Minotauro. De hecho, si se acepta que es un relato fantástico y en consonancia con la referencia original en griego (Fishburn & Hughes, 1990, “Apollodorus”) –no la que Borges versiona– del epígrafe de la *Biblioteca* de Apolodoro, en donde se dibuja un monstruo con la cabeza de toro pero el cuerpo de hombre, puede atribuírsele la versión manuscrita al propio Asterión. Cabe agregar, en este sentido, que la nota también recoge “en boca

de Asterión". Esto abre la posibilidad de que el original sea una transcripción del testimonio oral de Asterión. Transcripción que igualmente no ha hecho el enunciador de la nota, añadiéndose de esta forma, un nuevo eslabón en la transmisión del texto.

Sin embargo, el recurso del manuscrito encontrado ofrece en Borges una nueva modulación. En este caso, el hecho de que se sitúe en una nota al pie puede remitirnos a su uso en el discurso historiográfico, donde las pruebas que deben sustentar el texto principal se sitúan en las notas al pie de página, en lo que Grafton, como se ha recogido, denomina doble narración. El recurso ahora pasa a ser doblemente legitimador, al contribuir ese «original» -recuérdese la importancia de la fuente primera para el historiador- a dar mayor verosimilitud al relato fantástico. El enunciador hace las veces de compilador/editor y de traductor, ya que la nota refiere la posibilidad de solucionar un problema lingüístico: la traducción del término *catorce* por *infinito*. Por lo tanto, el compilador/traductor se está tomando la licencia de cambiar el original -el movimiento referido puede remitirnos a la estrategia cervantina que se ha comentado antes. La nota, por lo tanto, también beberá de la tradición de las anotaciones filológicas que intentan salvar la distancia contextual entre el emisor y el receptor. Pero aquí, de nuevo, esa distancia no sólo es de raigambre lingüística, temporal o histórica, sino que da cuenta de un salto ontológico: de un monstruo a un hombre. La argumentación del cambio, «sobran motivos para inferir», puede ser leída como fórmula del discurso erudito que da por sentado que su interpretación es la correcta.

Borges injerta en su escritura formas del discurso historiográfico y exegético, en una suerte de simulación de la erudición, con el objeto de documentar, *registrar* una historia del género fantástico. Uno de los enigmas que se pueden detectar en la lectura de la nota al pie concierne a la naturaleza problemática del *original* que da lugar al texto de la historia (el problema es análogo al que puede encontrarse el discurso historiográfico al tener que trabajar con supuestas, hipotéticas fuentes primarias). Si este relato es la reescritura de un mito, y conviniendo con Lévi-Strauss, el mito sólo tiene versiones, no un origen primigenio, puede asociarse esta estrategia con el gesto que encarna esta reescritura.

Como hemos señalado un poco más arriba, la innovación de Gibbon en el discurso de la historiografía consistió en combinar el estilo literario del siglo XVIII, propio de la historia filosófica, con la historia erudita. Ello, sin duda, despertó el interés de Borges, quien en el prólogo a *Páginas de historia y Autobiografía* del historiador inglés, escribe sobre la *La Historia de la decadencia y la caída del Imperio Romano* en los siguientes términos:

Si ésta hubiera sido escrita en *función de tal o cual teoría*, la aprobación o desaprobación del lector dependería del juicio que la tesis pudiera merecerle. (...) Gibbon parece abandonarse a los hechos que narra y los refleja con una divina inconsciencia que lo asemeja al ciego destino, al propio curso de la historia. (...) Recorrer el *Decline and Fall* es internarse y venturosamente perderse en una populosa *novela*, cuyos protagonistas son las generaciones humanas, cuyo teatro es el mundo, y cuyo enorme tiempo se mide por dinastías, por conquistas, por descubrimientos y por la mutación de lenguas y de ídolos. (1999: 109)

Borges lee el texto de Gibbon como una narración literaria, como una novela, en donde el plan de escritura del historiador, las tesis que quiere demostrar, quedan en un segundo plano, escondidas, permitiendo un despliegue de su capacidad inventiva en el rescate de un determinado episodio. El estilo gibboniano es retomado en un ensayo de Borges, tomándolo como paradigma, ni más ni menos, del estilo clásico.

Así, en "La postulación de la realidad", texto perteneciente a *Discusión*, realiza un comentario de una extensa cita de la *Decadencia y caída* en donde destaca que basta el principio de la cita, "Después de la partida de los godos", para percibir «el carácter mediato de esta escritura, generalizadora y abstracta hasta lo invisible». El mérito del texto no se debe sólo a la organización de los símbolos que lleva a cabo el autor, sino al hecho de permitir la «animación puntual al lector». El estilo clásico de esta escritura se diferencia del estilo expresivo del romanticismo ya que no desconfía del lenguaje, sino que cree en la suficiente virtud de los signos, por ello, se «limita a registrar una realidad, no a representarla». De forma que «no escribe los primeros contactos de la realidad, sino su elaboración final en concepto» (1996: 217). Si el gesto de Gibbon es el de utilizar en el discurso historiográfico recursos que antes sólo habían pertenecido a un registro literario -ironía y conciencia de estilo-, el de Borges es un camino de ida y vuelta que borra fronteras: tanto sus ficciones (*a priori* fantásticas, policiales...) juegan a emplear formas de la erudición -histórica y de otras clases- como sus textos de carga histórica y biográfica o sus ensayos las emplean de forma desviada y polémica.

Defender a Borges bajo la figura de un lector minucioso de notas al pie de página va a ser el motivo que nos servirá para presentar una *estrategia de lectura* borgiana, una forma de apropiación revolucionaria del texto ajeno, que afecta a una serie de conceptos sin dejarlos indemnes: la originalidad, la autoridad, la apropiación, la invención de la tradición. Así, podremos atribuir a Borges, en tanto que lector de notas al pie, la calidad de lector detallista, minucioso que se dedica a leer la letra pequeña. Y también de lector que se ubica desde el margen de los textos y de las literaturas – recordemos su condición de escritor de una literatura periférica–, a ser consciente de la vulnerabilidad de la noción de fuente y a desplegar una escritura que puede ser vista como una crítica del concepto de *origen*, en general.

A este Borges no le pasó desapercibido el particular empleo de Gibbon de las notas al pie. En *Evaristo Carriego*, reconstruye y rescata, en una reinterpretación del género biográfico, la vida de un poeta *menor*, casi desconocido, de Buenos Aires. Tras afirmar que «siempre lo circunstancial es patético» en el texto principal, cita en una nota al pie una nota al pie del inglés:

“Lo patético, casi siempre, está en el *detalle* de las circunstancias menudas” observa Gibbon en una de las notas finales del capítulo quincuagésimo de su *Decline and Fall*. (Borges, 1996: 107, n. 1)

Borges rescata para sus textos una anotación marginal, que él sitúa en el texto principal –en una remisión a la nota al pie vagamente exacta–, que habla sobre el papel del *detalle de las circunstancia menudas* en la narración histórica, al que le otorga un valor más literario que histórico: lo patético. El



movimiento de una lectura microscópica<sup>88</sup>, pormenorizada, que concentra su mirada sobre lo que podría pasar desapercibido a simple vista por la mayor parte de los lectores, se repite frecuentemente como estrategia en sus ensayos y cuentos. Esta estrategia de lectura le permite realizar una lectura desviada, *por los costados y por los pliegues*<sup>89</sup>, que bucee sobre los textos buscando sólo lo que le sirve, con especial atención sobre aquello que queda oculto por los discursos que establecen un sentido. En una época en la que el sistema literario está dominado por el modernismo agrupado en torno a la figura de Lugones, «Borges realiza un movimiento quebrado por la discontinuidad y pone la *literatura marginal* de Carriego como principio de su literatura. Esto le permite inventarse un *origen* para la literatura futura, romper con las relaciones previsibles, trazar los bordes de un territorio ficcional, hacer una elección del tono poético» (Sarlo, 2007: 41).

Si bien Borges escoge escribir una biografía de un escritor argentino menor, la misma forma de lectura se reproduce cuando Borges se relaciona – siempre desde un marcado recorte de sentido– o dialoga con textos de la tradición Occidental y de lo que nos ha llegado de la Oriental. Selecciona de una forma sesgada y oblicua aquellos textos que le interesan y los inscribe en el espacio del Río de la Plata. Uno de los ensayos más famosos que incluye esta cuestión es “El escritor argentino y la tradición”, en donde se recoge uno de los párrafos más analizados en estas cuestiones:

---

<sup>88</sup> *Microscópica* y *pormenorizada* son adjetivos de Alan Pauls aplicados a la lectura borgiana en *El factor Borges*.

<sup>89</sup> Esta caracterización se debe a Beatriz Sarlo, quien analiza uno de los nueve ensayos dantescos: «Cuando lee la Divina Comedia, en el Canto XXXI del Paraíso, Borges advierte un signo mínimo que él transforma en definitivo. [La sonrisa de Beatriz justo antes de abandonar a Dante]. (...) Ese es un modo de lectura: leer por los costados y por los pliegues. No dejarse encandilar por el foco luminoso con que un texto puede enceguecer a sus lectores. En la sonrisa de Beatriz, Borges captura un secreto de la Divina Comedia» (2007b: 206).

Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga [a la de los judíos y los irlandeses]; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas. (1996: 273)

Borges es clarívidentemente consciente de que la literatura argentina y sudamericana son literaturas periféricas respecto de la literatura occidental. Esta condición dota al escritor de esas latitudes de una mayor libertad de elección y asociación, a la vez que posibilita un trato con ella desprejuiciado. Beatriz Sarlo, en *Borges, un escritor en las orillas*, se propone analizar el ideograma de “las orillas” en sus textos y de todos los conceptos afines – margen, filo, límite, costa, playa– y llega a una particular formulación de la estética del argentino:

Al reinventar una tradición nacional Borges también propone una lectura sesgada de las literaturas occidentales. Desde la periferia, imagina una relación no dependiente respecto de la literatura extranjera, y está en condiciones de describir el tono rioplatense porque no se siente un extraño entre los libros ingleses y franceses. Desde un margen, Borges logra que su literatura dialogue de igual a igual con la literatura occidental. *Hace del margen una estética*. (8)

Análogamente con el papel que desempeñan las notas al pie, las cuales juegan a contextualizar interesadamente, desde afuera, el texto y su sentido, Borges es consciente de que en el inicio de toda cultura se toman una serie de textos privilegiados que entran en el imaginario social. Estos textos escogidos muestran que todas las tradiciones son inventadas a partir de cierto origen arbitrario. Sus misiones son centrales en una crítica cultural, «cohesionan el sentido de la comunidad; establecen o legitiman instituciones y relaciones de jerarquía o de autoridad; socializan en el marco de una cultura, inculcando

creencias, sistemas de valores y convenciones prácticas<sup>90</sup>» (ápod. Sarlo, 2007b: 178). Puede verse esta consciencia del problema en su discusión con Lugones y Rojas acerca de si *El Martín Fierro*<sup>91</sup> es la epopeya de la literatura argentina. Durante toda su vida lucha por una apropiación del texto que no oculte su carácter legendario, mito fundacional de la nacionalidad; tanto en ensayos (“El escritor argentino y la tradición”) como en cuentos (“El fin”) el debate debe ubicarse dentro de una política literaria.

Tanto la constatación de que toda tradición es inventada, en un movimiento que desde el presente subraya y da sentido a los textos del pasado, con el objeto de mostrar una continuidad, como su utilización en la fundamentación de una historia literaria o de un discurso nacionalista pueden reseguirse en las luchas encarnizadas de los estudiosos que se dan en las notas al pie de página.

La nota al pie de página presenta una serie de problemas, en tanto que metatextos que aluden a problemas lingüísticos, que formaron parte de los intereses de Borges. Si bien la nota histórica demuestra la importancia de la selección y uso de determinadas fuentes para la construcción del relato histórico, debate que se centra en la lucha por imponer unas fuentes por encima de otras (de ahí por ejemplo la revolución de Ranke en la historiografía al proponer no sólo una crítica de las fuentes sino un estudio comparativo que la sustente), las notas filológicas/gramáticas, aquellas que

---

<sup>90</sup> En este pasaje Sarlo parte de la noción de *tradición inventada* debida a Eric Hobsbawm y Terence Ranger, *The invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983: «Una tradición inventada es un conjunto de prácticas, gobernadas por lo general por reglas aceptadas abierta o tácitamente; es un ritual de naturaleza simbólica que intenta inculcar ciertos valores y normas de comportamiento a través de su repetición, que automáticamente indican continuidad con el pasado».

<sup>91</sup> Una discusión contextualizada en las luchas de política literaria de la época se halla en “El final del Martín Fierro” (Sarlo, 2007a: 60-67).

intentan glosar los pasajes oscuros y actualizar los términos, la *paleonimia* de Derrida (1975), acercan el debate a una de las cuestiones que Borges también trató: la traducción.

A ambas clases de notas, históricas y filológicas, le subyace una idea de original que se pone en crisis. Borges tiene varios textos en los que la traducción y la idea de versión ocupan un lugar preeminente en su escritura. En las “Versiones homéricas” se puede leer:

Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción. (...) Presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H -ya que no puede haber sino borradores. El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio (1996: 239, vol. I).

La constatación de que no existen más que borradores, pone en duda la dualidad original/versión. Una de las consecuencias de esta postura es la negación de un sentido rector que pueda gobernar la escritura -a no ser que se acuda una autoridad exterior como la idea de Dios-, ya que todo texto puede retrotraerse infinitamente hacia atrás difiriendo su origen, en un siempre fluir del sentido de los textos. En el prólogo a una traducción de *El cementerio marino* afirma que las traducciones de un mismo texto responden a «diversas perspectivas de un hecho móvil», a un «largo sorteo experimental de omisiones y de énfasis» y que «la normal inferioridad de las traducciones procede de una distraída experiencia». El hecho no sólo ocurre cuando se traduce de un idioma a otro sino que se da también en la misma literatura, esto es, en la misma lengua (1998: 251).

En este sentido amplio de traducción puede referirse el papel de la nota al pie de página, la cual puede señalar de donde viene un término o agregar una paráfrasis sobre un pasaje o analizar en qué sentido se usa. Pero, según Borges, la fijación de sentido o una traducción nunca serán definitivas, así que esa tarea remitiría a una estructura en abismo – por otro lado, tan borgeana– dentro de la cual una nota al pie necesitaría de una nota al pie y así sucesivamente. Paradójicamente, la cuestión de la originalidad en Borges se apoya en una particular apropiación, subrayado o versión de otro texto: la cita, la versión, el pastiche, la parodia, etc. son las únicas maneras con las que un escritor puede encontrar su originalidad. Borges, por encima de todo, concibe la escritura como una escritura de lecturas, más que de ficciones.

Borges postula con su escritura una particular apropiación de los textos ajenos, que de hecho lo sitúan como precursor de conceptos con los que más adelante la teoría literaria edificaría sus bases. Puede leerse en él una teoría radical de la intertextualidad, de la traducción, del metatexto, de la ilusión referencial, sólo por citar algunos de los problemas que se han ido subrayando desde la lectura de las notas al pie.

Un ejemplo particularmente significativo al respecto es “Pierre Menard, autor del *Quijote*.” Jauss reconoce en Pierre Menard un precursor de sus propias teorías. Sobre el intento de Pierre Menard de reconstitución literal de la obra que Cervantes había creado espontáneamente señala que:

La paradoja de esta tarea es el *experimentum crucis* de la teoría de la recepción: la no identidad de aquello que se repite en la distancia temporal de la repetición. Tres siglos después el texto idéntico se ha convertido en algo mucho más rico y complejo. (Jauss, 1991: 37, la traducción es nuestra)

Jauss se refiere al célebre pasaje sobre la historia en donde la misma noción de historia da un nuevo giro, precisamente por culpa de la historicidad de la comprensión:

Es una revelación cotejar el Don Quijote de Menard con el de Cervantes. Éste, por ejemplo, escribió (Don Quijote, primera parte, noveno capítulo):

*... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.*

Redactada en el siglo diecisiete, redactada por el “ingenio lego” Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:

*... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.*

La historia, madre de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales –ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir– son descaradamente pragmáticas.

Alan Pauls, sitúa en el centro de su lectura de Borges un concepto que puede recoger sintéticamente lo que venimos diciendo: el *escritor como manipulador de contextos*. Según Pauls, Borges es un ingeniero de contextos, y muestra de ellos es su particular atención y uso del espacio paratextual:

La obsesión constante por el contexto –tal vez la obsesión más borgeana de Borges– explica, por ejemplo, el volumen de energía y la prodigiosa escrupulosidad que invierte en las sucesivas reediciones de sus obras. Supresiones, correcciones, añadidos, prólogos a los prólogos, notas al pie,

posfacios: esa manía de la rectificación con la que Borges altera su propia obra demuestra que para él reeditar no es repetir, o que *una repetición no es el retorno de lo mismo sino, precisamente, la posibilidad de aparición de una diferencia*. (2004: 120)

Precisamente para Pauls Pierre Menard es la apoteosis del arte contextual de Borges. El gesto de Borges indica que el sentido no reside en el enunciado sino en la enunciación; o mejor: la enunciación modifica el enunciado. La lectura-escritura es una actividad necesariamente anacrónica y funciona por una serie de desplazamientos. Para Borges, precisamente, la originalidad será un efecto de la lectura<sup>92</sup>. Esta visión de la lectura retoca significativamente nociones como la *identidad* de un texto y categorías como la de *autor*. Si la categoría del autor se basa en la relación de atribución de una obra, el nombre del autor da cuenta de que tal obra pertenece a aquel nombre que aparece inscrito en el espacio paratextual, Pierre Menard rompe con la seguridad de esa convención al apoderarse de una obra –más exactamente de dos capítulos del Quijote– ya escrita. Los interrogantes que plantea la escritura borgiana pueden ser leídos a la luz de reflexiones posestructuralistas<sup>93</sup>.

Foucault estudia en “¿Qué es un autor?” la función de autor en diferentes emplazamientos, esto es, vinculada con diferentes relaciones. Primero se pregunta por las diferencias entre el nombre de un autor y cualquier nombre propio. Coinciden en que no son una referencia o

---

<sup>92</sup> «El sentido es un efecto frágil (y no sustancial) relacionado con la enunciación: emerge en la actividad de escribir-leer y no está enlazado a las palabras sino a los contextos de las palabras. Última consecuencia de esta hipótesis, la productividad estética e ideológica de la lectura hace imposible la repetición. No hay modo que un texto sea idéntico a su doble, no hay ningún espejo que ofrezca una transcripción exacta» (Sarlo, 2007a:55).

<sup>93</sup> Hasta el momento, se han retomado algunas nociones de Derrida que han sido glosadas junto a problemas de la paratextualidad. Igualmente, las ideas de Deleuze acerca del *repliegue* o de la noción de *repetición* podrían haber sido recogidas.

indicador simple ya que, en sintonía con el enfoque que hemos ofrecido sobre los Speech act, se trata de «un gesto, un dedo apuntando hacia alguien» (1999: 336). Ahora bien, el vínculo entre el nombre propio y la persona empírica a la que señala, no es isomorfo con el vínculo del nombre de autor con lo que éste nombra. Foucault se interroga:

Si descubro que (...) Shakespeare no escribió los sonetos que pasan por suyos, éste es un cambio (...) que no deja indiferente el funcionamiento del nombre de autor. Y si se probara que Shakespeare escribió el *Órganon* de Bacon sencillamente porque es el mismo autor quien escribió las obras de Bacon y las de Shakespeare, éste es un tercer tipo de cambio que modifica enteramente el funcionamiento del nombre de autor.

Foucault concluye que el nombre de autor no es sólo un elemento dentro de un discurso, sino que juega un papel sobre los discursos: los clasifica, los reagrupa, los delimita, los opone, hasta establece una relación de los textos entre ellos. El nombre del autor no va, como el nombre propio, del interior del discurso al individuo real y exterior que lo ha producido, sino que corre, de algún modo, en el *límite* de los textos, que los recorta, que sigue sus aristas, que manifiesta su modo de ser o, por lo menos, lo caracteriza.

Las otras tres relaciones con las que trabaja el filósofo francés son: la *relación de apropiación*, la *posición* del autor en el libro y en los diferentes discursos y la *relación de atribución*. Ésta última consiste en ver al autor como aquél a quien puede atribuírsele lo que ha sido dicho o escrito.

Trasladado el problema de la definición del autor a la definición de la obra vemos que tal noción presenta una inestabilidad tan grande como el nombre del autor. La dificultad se pone de manifiesto, por ejemplo, cuando



se pretende publicar toda la obra de un autor. «Entre los millones de huellas dejadas por alguien tras la muerte, ¿cómo puede definirse una obra?» ¿Debe publicarse todo? ¿Los borradores, los diarios, las cartas, las notas al pie, las tachaduras, la cuenta de la lavandería? ¿Qué papeles<sup>94</sup>? «La palabra obra y la unidad que designa probablemente son tan problemáticas como la unidad del autor» (1999: 335).

O en otras palabras: si se acepta que la obra es una suma de textos aunados por un nombre, el concepto depende de una serie de decisiones y de omisiones que pertenecen al terreno de la interpretación. Además esta denotación del nombre de autor no es heterogénea, ya que puede inscribirse de formas diferentes: ya sea mediante seudónimo o ya sea perteneciendo a géneros del discurso diferente. ¿Será una obra en el mismo sentido *El tratado del método* que *El hombre que fue jueves*?

Precisamente, en este desorden del discurso es donde Borges explora una de sus estrategias. Las falsas atribuciones o la simulación de la erudición pueden reseguirse tanto desde el uso de sus notas al pie de página como en movimientos incluidos dentro de la trama de los relatos o en las argumentaciones fantásticas de los ensayos.

En uno de sus relatos más conocidos, “*Tlön, Uqbar, Orbis y Tertius*”, puede reseguirse cómo Borges juega con los límites de la ficción y de la realidad. Los personajes de esta ficción son denominados con nombres de personas reales (son reconocibles rasgos del propio “Borges” así como de “Bioy Casares”) a la vez que la trama del relato se sustenta en el artificio de

---

<sup>94</sup> Puede recordarse al respecto, la dispersión de la obra macedoniana en forma de “papeles”, cuyo reto de edición contribuye a desestabilizar la misma identidad de la noción de autor. En este sentido, la noción de autor pasa a ser responsabilidad de la edición.

las falsas atribuciones que mezcla fuentes imaginarias con referencias reales. El anclaje del relato en el tiempo también juega al desconcierto, ya que si el texto aparece por primera vez en 1940 en el volumen *El jardín de los senderos que se bifurcan*, la posdata que se inscribe al final del relato es de 1947. El universo desplegado de Tlön y de Uqbar, que responde a «una *situación filosófico-narrativa*: una ficción filosófica reduplicada en una filosofía ficcional» (Sarlo, 2007a: 95) permite postular una crítica literaria del futuro:

En los hábitos literarios también es todopoderosa la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto del plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo. La crítica suele inventar autores: elige dos obras disímiles –el Tao Te King y las 1001 Noches, digamos–, las atribuye a un mismo escritor y luego determina con probidad la psicología de ese interesante *homme de lettres*... (1996: 439).

Foucault trata de desenmascarar la noción de autor utilizada por la crítica. Señala las cuatro modalidades que fundamentan tal noción. Estas cuatro modalidades las deriva de los cuatro criterios del *De viribus illustribus* de San Jerónimo: el autor permite explicar tanto la presencia de ciertos acontecimientos como su transformación o deformación (gracias a la biografía del autor, al análisis de su posición social, etc.), el autor es el principio de una cierta unidad de escritura (los comodines aquí serían los conceptos de maduración, evolución e influencia), el autor permite remontar las contradicciones que pudieran presentar los textos (las concilia ya sea desde un nivel de pensamiento consciente o inconsciente), el autor es un cierto hogar de expresión que se manifiesta con el mismo valor.

La propuesta que se enarbola es la de un análisis que huya de operadores de síntesis como los psicológicos o de condiciones como que los autores entraran en un contacto verificable entre ellos. En cambio, deben considerarse las relaciones de unos enunciados con otros, las relaciones entre *grupos de enunciados* así establecidos y las relaciones entre enunciados o grupos de enunciados y acontecimientos de un orden completamente distinto (técnico, económico, social). Lo que debe intentarse es «Hacer aparecer en su pureza el espacio en el que se despliegan los acontecimientos discursivos, (...) hacerse libre para describir en él y fuera de él juegos de relaciones (2001: 47) o tratar de abordarlos en el «juego de su instancia» (2001: 41).

#### 6.4 EL ARCO TRAZADO

Se ha ensayado dibujar un arco que asienta sus pilares en dos momentos separados por más de cuatrocientos años, en dos textos diferentes que abordan una serie de problemas cuya continuidad viene marcada por la diferencia. De *Don Quijote* de Miguel de Cervantes, inicio paradigmático de la ficción moderna, a “Pierre Menard, autor del Quijote”, texto en el que se puede ver la inauguración de gestos asociados a la posmodernidad<sup>95</sup>.

---

<sup>95</sup> La bibliografía al respecto resulta ciertamente abrumadora. Queremos resaltar el término junto a las estrategias de lectura que pueden derivarse de una interpretación del cuento. En “La teoría de la recepción. Notes a uns antecedents poc estudiats”, Jauss (1991) subraya algunas de las relaciones que vinculan la Estética de la Recepción con Pierre Menard y la posmodernidad.

En el prólogo del *Quijote* se ha subrayado un doble problema cuyo principio es común: por un lado, el de la representación de la *autoría* de la obra –recuérdese la figura del “padrastro”– y junto a ella, por otro, la inscripción en los márgenes de *autoridades* –textos y autores consagrados por la tradición. Tres calas en la obra de Cervantes han servido para mostrar cómo en la misma trama de la novela reaparece la problemática de la escritura marginal y cómo en ella el escritor borra la instancia enunciativa en los repliegues de una serie de estrategias que juegan a cuestionar las dualidades original/traducción o dentro/fuera del texto.

A continuación, y a raíz del gesto cervantino, se han mostrado algunas de las líneas de partida que pueden servir para trazar una historia de la anotación en los márgenes: la anotación de textos que incluyen referencias a textos anteriores, los comentarios filológicos que aclaran o glosan un término, las notas al pie de página históricas –que Grafton denomina como doble narración. Un autor del siglo XVIII inglés, Gibbon, que logra sintetizar dos nociones de historia en sus notas al pie –la anticuaria y la filosófica, la erudita y la literaria–, ha servido para dar paso a la *estrategia de lectura* practicada por la escritura borgiana, la cual hemos querido presentarla como el gesto de una anotación a pie de página.

Borges, en sus ensayos, falsos ensayos y ficciones falsas, efectúa una apropiación de la tradición que puede verse a través de la forma lateral, oblicua, por los costados, pormenorizada que se ejerce en las notas al pie. Se ha mostrado en la lectura de “La casa de Asterión” cómo Borges utiliza mecanismos que tienden a una *simulación de la erudición*, movimiento cuya estrategia también puede reseguirse en las cuestiones abordadas en sus

ensayos. La *invención de la tradición*, desde una consciencia de autor que se sitúa en los márgenes de la literatura nacional –argentina, recuérdese la discusión sobre el papel del *Martín Fierro*– y occidental –la literatura argentina como periférica a la gran tradición europea–, puede tener su correlato con la posibilidad de falsear las notas al pie, sobre las que descansa, recordemos, la legitimidad del discurso histórico –con sus rescates y olvidos, subrayados y omisiones desde el presente– a la vez que pueden servir para constatar la noción de arbitrariedad del origen. El juego de las *falsas atribuciones* estará presente tanto en sus ficciones como ensayos.

En la obra borgiana se dan cita precursoramente problemas que serán centrales en la teoría literaria posterior: la *intertextualidad* –y junto a ella el cuestionamiento de la *originalidad* y del origen derridiano en tanto que *différance*–, la *traducción* –y su crítica a la preponderancia del original–, y las nociones de la *identidad* del autor y de la obra. Estas cuestiones han sido la columna vertebral de la tercera parte de la discusión que ha acabado con Pierre Menard autor del Quijote, en donde, en palabras de Alan Pauls, Borges se erige como un «ingeniero de contextos» haciendo temblar las suposiciones más seguras de los lectores y de la crítica literaria.

Si el *Quijote* de Cervantes empezaba a ofrecer una ficción donde despuntaban algunas grietas en el discurso desde su afuera, parece que Pierre Menard las habita con la voluntad de resquebrajarlas.

**V. EL SISTEMA LITERARIO Y EL CAMPO LITERARIO**

**(A ORILLAS DEL LIBRO)**



## V. EL SISTEMA LITERARIO Y EL CAMPO LITERARIO (A ORILLAS DEL LIBRO)

### 1. EL SISTEMA LITERARIO

A lo largo del camino que nos ha llevado hasta esta línea, ha ido apareciendo en repetidas ocasiones una cuestión que ahora trataremos de abordar con algo más de detenimiento: cómo se inscribe un texto –ya sea obra, libro, novela o producto– en las diferentes redes de sentido históricas que constituyen la tradición literaria, la literatura nacional (ya sea canónica o no), la cultura o el mercado y cómo influye en dicha inscripción el papel de las instituciones y los diferentes agentes sociales. Tal inscripción, nos gustaría argumentar, puede reseguirse en el propio espacio paratextual, donde se articulan las tensiones presentes en el propio sistema.

La función del espacio paratextual puede analizarse como ese umbral, caracterizado al principio del apartado dedicado al enfoque de la Estética de la Recepción, como *diálogo entre horizontes*, pero también puede ayudarnos a enriquecer la discusión un enfoque de corte socio-cultural que reditúe conceptos como los de *sistema literario* o *repertorio*.

Itamar Even-Zohar es uno de los máximos representantes de la corriente teórica conocida como Teoría de los Polisistemas cuyos



planteamientos parten de una noción ampliada y crítica de la noción de *sistema*. La Teoría de los Polisistemas recupera tanto el funcionalismo de algunos formalistas rusos como Sklovsky y Eichenbaum<sup>96</sup>, como sus ampliaciones del estructuralismo checo –denominado por Even-Zohar “funcionalismo dinámico”–, a la vez que se distancia de la noción estática y sincrónica de la que hace uso el estructuralismo inspirado por el concepto de sistema de la lingüística saussureana.

El objetivo es dibujar un concepto de sistema *dinámico, abierto y heterogéneo*.

El carácter dinámico del sistema<sup>97</sup> literario implica que debe abordarse su descripción no desde un corte que congele el sistema en un momento dado sino que lo considere en su evolución en el tiempo, según un funcionalismo que debe pasar por la correlación con las series históricas y sociales. El sistema, por lo tanto, es abierto ya que está sometido a diferentes tensiones que se traslucirán en el movimiento de algunos factores del sistema de la periferia al centro o a la inversa –aquí la herencia del formalismo ruso es patente en su reformulación del *deslizamiento de la dominante*.

---

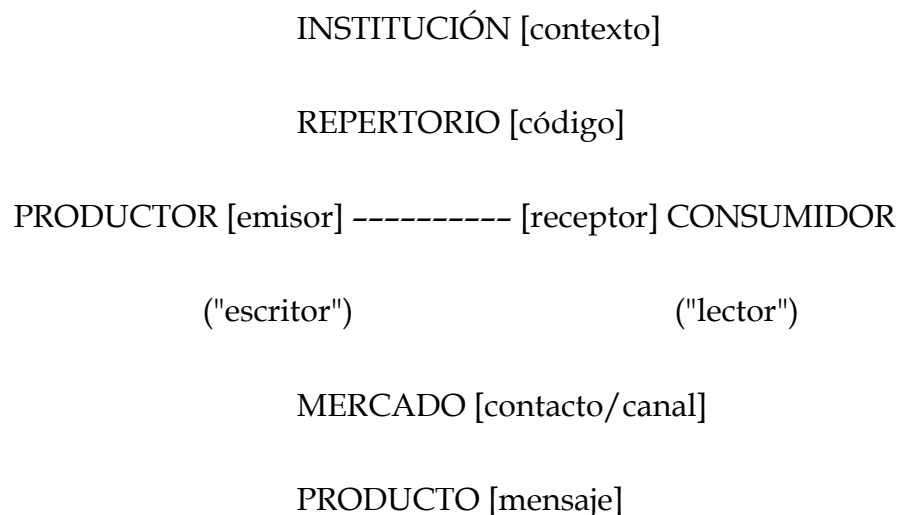
<sup>96</sup> «En este sentido, como he defendido en el *Colloque International Eichenbaum*,<sup>3</sup> Eichenbaum desarrolló en realidad una visión muy próxima al *champ littéraire* de Bourdieu, esto es, la literatura como agregado de actividades, que en términos de relaciones sistémicas se comporta como un todo, aunque cada actividad separada de entre ellas (o cualquier parte de ellas) puede participar al mismo tiempo de algún otro todo y ser regida en él por leyes diferentes y estar correlacionada con diferentes factores» (Even-Zohar, 2007:28). La segunda parte del capítulo, como se verá, se dedica precisamente a la elaboración y surgimiento del campo literario de P. Bourdieu.

<sup>97</sup> Ahora puede verse que se ha optado desde el inicio referirse al conjunto de paratextos como espacio paratextual para evitar verlos como simple agregado o conjunto de textos, al constituirse este conjunto como sistema, repartiéndose y permutando funciones, y presentándose como un campo, en donde cada uno ocupa una posición bien definida dada por sus relaciones internas. Además, y es aquí donde pueden sacarse nuevas consecuencias, el paratexto posee un carácter relacional en tanto que es responsable de los diferentes anclajes del texto con su *afuera*, afuera que quiere presentarse ahora como sistema literario.

Además, el sistema debe considerarse también como interrelacionado con otros sistemas más abarcadores o megasistemas culturales, lo que lleva a considerar las relaciones intrasistémicas, esto es, las relaciones de nuestro sistema con los otros sistemas nacionales, sociales o culturales. De ahí que el pleonismo *Polisistema* indique una multiplicidad de sistemas coordinados y que, a la postre, no sea más que un sistema de sistemas desde el punto de vista epistemológico.

En su descripción de sistema, Even-Zohar parte de nuevo de una analogía con el modelo de la comunicación de Jakobson<sup>98</sup>, ya que «el giro que da Jakobson, basándose en Bühler y en el estructuralismo de Praga, hace que ambicione integrar en su modelo de lengua “los factores constitutivos de cualquier manifestación discursiva, en cualquier acto de comunicación verbal”» (Even Zohar, 2007:98).

Los factores, muy esquemáticamente, serían los siguientes:



---

<sup>98</sup> Recordemos que es el mismo gesto que el del análisis de Ricoeur, en el paso del habla a la escritura o el de Iser en su planteamiento de las *estrategias* y el *repertorio*.

Este planteamiento del sistema literario, que correspondería a cualquier manifestación socio-semiótica particular, supone una importante ampliación crítica de las llamadas teorías texto-céntricas a las que pertenecerían ciertas versiones del formalismo más cerrado y del estructuralismo, dado que en su seno el texto figura como un factor más. El funcionamiento del polisistema puede abocetarse de la siguiente manera:

Así, un CONSUMIDOR puede "consumir" un PRODUCTO producido por un PRODUCTOR, pero para que se genere el "producto" (el "texto", por ejemplo), debe existir un REPERTORIO común, cuya posibilidad de uso está determinada por una cierta INSTITUCIÓN. Debe existir un MERCADO en que este bien pueda transmitirse. En la descripción de los factores enumerados, no puede decirse de ninguno de ellos que funcione aislado, y la clase de relaciones que pueden detectarse cruzan todos los posibles ejes del esquema. (2007: 32)

Desde este enfoque, puede indagarse hasta qué punto los paratextos median y modulan las relaciones entre el texto –aquí, una clase de *producto*– con los diferentes factores. En este modelo el *productor* cabe decir que no se restringe a un autor sino al proceso entero de producción, distribución y consumición de la mercancía.

Por un lado, la denominación *productor* muestra el gesto de esta teoría que huye centrarse estrictamente en la figura del autor, como ocurre, por ejemplo, con los estudios biografistas los cuales se hallan imbuidos del espíritu histórico y positivista que nace en el siglo XIX y que llega, todavía, a nuestros días. *Productor* tiene la virtud de ser aplicable a cualquier época ya que, como se ha indicado numerosas veces, la figura del autor es una convención que depende del contexto socio-histórico. Puede recordarse, por ejemplo, que en la Grecia Antigua la figura del autor se asocia al nombre del

cantor épico que interpretaba de memoria algunos poemas –él mismo establecía los capítulos o agregaba detalles–, que en la Edad Media, los monjes eran tomados como copistas o traductores –cuya escritura se restringía a una anotación al margen– o como indica Brancaforte en su “Introducción” a la *Grande e General Storia* de Alfonso X el Sabio, el autor desempeña la función no porque escribiera el libro sino porque lo editaba (*ápu*d. Catelli: 2005).

Por otro lado, nos permite ver cómo dentro de los límites del libro, podemos identificar una serie de paratextos que tendrán una función asociada con la producción del libro, más allá del nombre del autor: el nombre de la editorial y su anagrama, la colección en la que se inscribe la obra, el traductor, el corrector, el adaptador y otras instituciones (medios de comunicación, centros de enseñanza, etc.) que hayan podido apoyar la producción de la edición. Precisamente algunos de estos paratextos dan cuenta de la edición, transmisión y difusión que han salido en las diferentes convenciones históricas de autor comentadas antes<sup>99</sup>.

El término de *consumidor* nos lleva, en primera instancia, no sólo a pensar en la figura del lector de la obra, sino en todos aquellos receptores que han sido partícipes de un acto de comunicación literaria –y aquí, nuevamente, nos hallamos con la historicidad de lo literario: el consumidor ya puede ser alguien que escucha la lectura de una novela en un club de lectura del XIX, o bien partícipe, pongamos por caso, de una justa medieval. También consumidores son aquellos que de forma indirecta, esto es, no

---

<sup>99</sup> Los autores latinoamericanos que hemos escogido para contrastar la teoría paratextual plantean estrategias que pasan muchas de ellas por la simulación de estas diversas mediaciones.

leyendo ni escuchando ellos mismos el texto, conocen el repertorio en tanto que almacén de diferentes historias, fábulas, parábolas, etc.

Como con los "productores", pero con mayor acuerdo en este caso (desde el punto de vista de las tradiciones culturales al menos), no sólo hay consumidores individuales en el sistema literario, sino también consumidores en grupo, para los cuales nuestra tradición cultural tiene una denominación común: el público. (2007:35)

Esta distinción entre el público lector y el lector de la obra ya la habíamos encontrado anteriormente, por ejemplo, en la delimitación entre dos clases de horizontes de expectativas: el horizonte de la obra y el horizonte del público.

El término *consumidor* remite también a un grupo que se constituye en su interacción con el *mercado*. Éste puede entenderse como el «conjunto de factores implicados en la compraventa de productos culturales, por lo que promueve determinados tipos de consumo» (2007:153). El mercado no sólo posibilita la venta o consumo de un objeto cultural, sino que también participa de otras actividades relacionadas con él: lecturas en público, presentaciones de libros, entrevistas promocionales en los medios, etc. Todas estas actividades asociadas al libre mercado determinarán el éxito o el fracaso de un producto en concreto, ahora bien, debe hacerse notar que existe otro factor que dirigirá y regulará los tipos de consumo, así como establecerá los valores de los elementos que compongan la producción.

Even-Zohar define la *institución* del sistema literario como «el conjunto de factores implicados en el control de la cultura». La institución se encargará, entonces, de regular las normas, es decir, tanto de aprobarlas

como de rechazarlas y comprenderá a algunos productores, las casas editoras, los clubs, los grupos de escritores, los cuerpos de gobierno (como oficinas ministeriales y academias), las instituciones educativas (escuelas de cualquier nivel, incluyendo las universidades), y los medios de comunicación de masas en todas sus facetas. (Even-Zohar, 2007: 36).

Puede ser interesante observar cómo la institución será el intermediario entre las fuerzas sociales y los repertorios de cultura. Cada una de estas instituciones se inscribe en el sistema literario, determinan su posición, mediante la escritura de metatextos (artículos, estudios, reseñas críticas, anuncios, etc.) que evalúan, presentan, recomiendan, publicitan una obra determinada. Esta clase de metatextos son, según la definición de Genette, *epitextos*, es decir, paratextos fuera del volumen del libro pero que orbitan en torno a él. Pero también algunos de estos metatextos pueden hallarse como *peritextos*: dentro de los límites del libro. Puede verse que una de las intervenciones de la institución más importantes mediante sus metatextos es en el establecimiento del *repertorio*<sup>100</sup>.

El *repertorio* será para la Teoría de los Polisistemas un concepto clave – al que se le dedica el próximo apartado– que permite articular las relaciones entre el producto, los productores y la institución, puesto que, si bien la institución controlará la inscripción de determinadas opciones del repertorio en el producto, también creará en el propio consumidor ciertas tendencias de acercarse al repertorio. La clase de recorte del repertorio marcará también un tipo de consumidor.

---

<sup>100</sup> Conviene hacer notar que el propio Even-Zohar razona la elección del término por encima de la del código que es la utilizada por Jakobson en su modelo ya que éste es una etiqueta que en muchos contextos sólo refiere el conjunto de reglas y, por lo tanto, obvia la referencia al conjunto de materiales disponibles.

## 2. EL REPERTORIO Y EL MODELO

Anteriormente, en el apartado dedicado a la fenomenología iseriana de la lectura, se ha sacado a colación el concepto de *repertorio*. Dentro de los límites de la Teoría de los Polisistemas, se le agrega una nueva y destacada modulación:

"Repertorio" designa el agregado de reglas y materiales que rigen tanto la confección como el *uso*<sup>101</sup> de cualquier producto. Estas reglas y materiales son así indispensables para cualquier procedimiento de producción y consumo. (2007: 38, la cursiva es nuestra)

El término de *uso* en el que se hace hincapié puede remitirnos a la definición de cultura que toma Even-Zohar de Swidler como «un repertorio, o una caja de herramientas, de hábitos, habilidades, y patrones mediante el que la gente construye "estrategias de acción"» (ápu. Even-Zohar, 2007: 101). Dos serán las clases de estas herramientas.

Las herramientas «pasivas» son los procedimientos con cuya ayuda la «realidad» se analiza, se explica, y llega a «tener sentido» para los seres humanos, por lo tanto, gracias a los cuales llegamos a *comprender* y *entender*. Perspectiva que remite tanto a la tradición hermenéutica como a la idea de la existencia de un «sistema modelador», con la que trabajan semióticos como Ivanov, Lotman, y Uspenskij (1971: 146-147; 1978).

---

<sup>101</sup> Sólo recordar la existencia de algunos entronques de esta teoría con la Pragmática, cuyo centro de interés se constituye como el uso de los signos o su relación con los hablantes.

Las herramientas «activas» serán los procedimientos «con la ayuda de los cuales un individuo puede manejar cualquier situación ante la que se encuentre, así como producir también cualquier tipo de situación». En nuestro caso particular, ayudarán al lector a manejar cualquier situación que el texto le proponga. Esta segunda clase de herramientas queremos leerla como aquella que permitirá realizar al lector la actividad de la lectura. Estas indicaciones de manejo, manipulación o de guía pueden pensarse desde los diversos elementos del espacio paratextual, puesto que dos serán los conceptos fundamentales sobre los que repose el repertorio: el *pre-conocimiento* y el *acuerdo*<sup>102</sup>.

Even-Zohar distingue una estructura tripartita en el seno del repertorio. Los tres niveles del repertorio son: el de los *elementos* (desde la lingüística, correspondería a los lexemas o los morfemas), el correspondiente a los *sintagmas* y el último y más general, el de los *modelos*.

Cada uno de estos modelos, aplicados al texto, son considerados tanto por el productor como por el consumidor y constituyen el pre-conocimiento que tienen del texto. Cabe anotar que los modelos de consumidor y productor difieren; la adecuación de uno y otro o, visto desde la hermenéutica, su diálogo constituirá el proceso de la interpretación. Los modelos pueden definirse como *pautas* o *instrucciones* previas que ayudan a orientarse en una situación determinada, cuya estructura puede simplificarse

---

<sup>102</sup> Volvemos a encontrar estos dos conceptos que han sido desarrollados ampliamente en la pragmática, garantes de la comunicación literaria. Tanto uno como otro son condiciones indispensables para que se dé la felicidad en la situación comunicativa.



en los siguiente sumandos «elementos + reglas + las relaciones sintagmáticas (temporales)»<sup>103</sup>.

Puede resultar conveniente ver el espacio paratextual desde esta categoría<sup>104</sup>. Cada uno de los elementos del espacio paratextual formarían el primer sumando de la ecuación propuesta por Even-Zohar, es decir, puede tomarse el título, los subtítulos, el epígrafe, etc. aisladamente como elementos. El segundo de los ingredientes correspondería a las reglas del espacio paratextual, la cuales se establecen siguiendo las convenciones de edición –y dentro de cada editorial, según el conocido “estilo editorial”– que fijan la materialización del mensaje verbal en la página o en el libro, estableciendo un determinado orden de aparición de los paratextos según un avance lineal de la escritura y una adecuada distribución de las manchas sobre los blancos<sup>105</sup>, los usos tipográficos destinados a cada clase de paratexto en particular, entre otros aspectos.

El tercero de los componentes del modelo corresponde a las «relaciones textuales potenciales que pueden llevarse a cabo durante una actuación real» (2007: 39). Como venimos describiendo, el espacio paratextual establece relaciones potenciales tanto con elementos pertenecientes al repertorio literario (géneros literarios, movimientos

---

<sup>103</sup> Piénsese en la definición parecida que encuentra E. Goffman en su *Frame analysis*. Este último define el marco indicando «I assume that definition of a situation are built up in accordance with principles of organization which govern events-at least social ones- and our subjective involvement in them» (Goffman, 1974: 32).

<sup>104</sup> «Puede haber modelos operantes para el conjunto de un texto posible (un "pre-texto", como lo denominan ciertas tradiciones), pero puede haber también modelos específicos para un segmento o porción de este todo. (...) La hipótesis del modelo recibe firme respaldo del trabajo actual en diversas áreas como los estudios de la memoria, los estudios cognitivos (con su concepto de "esquemas"), los estudios de la traducción, *la labor editorial*, los estudios de estilo y composición escolar, y muchos otros campos. La creciente consciencia de hasta qué punto son dados los tipos» (Even-Zohar, 2007: 40, la cursiva es nuestra).

<sup>105</sup> Forma genérica empleada por los tipógrafos para referirse a las diferentes acciones en la distribución del texto sobre la hoja: clases de párrafos, márgenes, sangrados, etc. (Zavala, 1991: 55).

estéticos, grupos, generaciones, estilos, etc.) o a un repertorio socio-cultural que lo comprende, como conexiones con el mismo texto principal. La potencialidad de estas conexiones se actualiza precisamente en la lectura del texto, en el cotejo entre lo avanzado por el paratexto y lo que el lector va encontrando. Desde este punto de vista, la lectura sería la acción o experiencia asociada con el modelo de “espacio paratextual”.

Tal modelo nutrirá el conjunto de preconocimientos con los que el lector en general se enfrenta a la lectura del libro, prejuicios que, en el momento que se traspasen las orillas del texto, se someterán a juicio<sup>106</sup>. Un interesante concepto de Bourdieu, el *habitus*, puede iluminar cómo se apropia el lector individual de estos modelos colectivos:

[Es] un sistema de esquemas que se incorporan y se interiorizan y que, habiendo sido constituidos en el curso de la historia colectiva, son adquiridos en el curso de la historia individual y funcionan en situaciones prácticas, por práctica (y no debido al puro conocimiento). (Bourdieu, 1979: 545)

Para nuestro estudio, el repertorio se puede tomar como agregado de reglas y unidades que contribuirán tanto a la *producción* como al *entendimiento* de textos específicos. Por ello, es importante resaltar esta dimensión activa del repertorio.

Sobre el control que se ejerce sobre el texto al inscribirle un paratexto y la aparición de cierta indeterminación o libertad, Even-Zohar retoma una analogía con las instrucciones de un inversor y el corredor de bolsa: «Esto significa que debemos entender un modelo, en cuanto conjunto de

---

<sup>106</sup>Como puede verse la noción de *repertorio* juega un papel muy parecido al de *horizonte de expectativas*, en la constitución del pre-conocimiento y del acuerdo. Lo que en el repertorio no se recoge es la experiencia negativa del horizonte, su ruptura. En cambio aquél aporta un componente activo que es el concepto de herramienta.

instrucciones, no como una serie herméticamente cerrada, sino como una cadena abierta y con diversas ramificaciones posibles. La razón estriba en que la puesta en práctica concreta de un repertorio es resultado de una negociación dinámica entre opciones previamente conocidas y las características específicas de la situación en curso» (2007: 109).

Podemos recordar, al hilo de esta visión de repertorio, dos de las funciones llevadas a cabo por el paratexto.

Respecto al título, la definición de Weinrich como «*instrucción* macro-lingüística de expectativas» activará zonas determinadas del repertorio en tanto que almacén de textos. La función del prólogo puede explicarse desde esta perspectiva ya que será la de regir mediante un pacto de lectura las maneras de utilizar el texto por parte del lector. La particular división por capítulos de una obra, marcada en parte por la inscripción de subtítulos, muestra también una determinada manera de presentar la lectura.

Una superación de la linealidad asociada a este modelo clásico, que a su vez es un cuestionamiento de la función de los índices de la obra como elementos ordenadores y guía de la lectura, es el famoso paratexto cortazariano del “Tablero de dirección” con el que se abre *Rayuela*, que puede servirnos de breve ejemplo de modelo.

A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a elegir una de las dos posibilidades siguientes. (Cortázar, 1984: 7)

Como se sabe, Cortázar propone empezar en el capítulo uno y llegar hasta el 56 –«prescindiendo sin remordimientos de lo que sigue»– o bien,

empezar en el 73 e ir saltando de capítulo en capítulo según un segundo orden marcado en el tablero con la sucesión de sus números. El lector es libre de elegir entre estas dos opciones, de manera que no se presenta una «serie herméticamente cerrada, sino como una cadena abierta» siendo ésta la primera de las «diversas ramificaciones posibles»<sup>107</sup>. Este paratexto puede verse como ejemplo paradigmático de un modelo de lectura, en donde el lector usa una herramienta activa para producir el texto, con una libertad que pasa por las opciones delimitadas por la instrucción. Los elementos discretos en este caso serían los capítulos, las reglas vendrían determinadas por el aludido “Tablero de dirección” y las lecturas potenciales que encierran correspondería al tercer nivel sintagmático que prevé los posibles recorridos.

Precisamente esta apertura del texto que supone *Rayuela* puede hacerse remontar a la novela experimental de la que ya hemos comentado algunos fragmentos: *Museo de la novela de la eterna* de Macedonio Fernández. Es el momento de focalizar nuestra atención en la lectura de algunos de sus prólogos para ver cómo se juega con la inscripción de la obra en el sistema literario y en otros sistemas que lo engloban.

---

<sup>107</sup> Es una de las posibles ramificaciones indicadas porque también el libro puede leerse con el orden que prefiera el lector.

2.1 LABERINTO CON MIL ENTRADAS PERO SIN CENTRO, *EL MUSEO DE LA NOVELA DE LA ETERNA*

Antes de seguir con esta novela experimental y vanguardista, proto-novela de una novela que, como se verá, tendrá que escribir en el futuro algún posible lector, puede recogerse, tal y como se hace en la edición canónica del texto publicada en Archivos CSIC-FCE, la particular historia del pre-texto o avant-texte de la novela, a partir de la noción de “papeles” macedonianos. Macedonio no publicó en vida la novela, ni tampoco dejó un plan de escritura de la misma sino que fue dispersando diferentes “papeles”; múltiples versiones del texto en variados lugares. De ahí que la publicación de la novela sea todo un reto de edición.

Ana María Camblong refiere que los papeles macedonianos de la novela circularon por diferentes vías, tomaron diversos discursos que iban de la epístola a la charla de café, de la intervención escrito-leída en la revista oral hasta colaboraciones en revistas escritas<sup>108</sup>:

Estos discursos se referían al texto novelesco, lo aludían, lo mencionaban, lo citaban, lo presuponían y la potencia simbólica del rumor fue configurando una constelación de noticias disímiles, vagas, precisas, hasta conseguir una presencia inequívoca y equivocante.(Museo de la novela de la Eterna, Prólogo, XXXII)

---

<sup>108</sup> Los primeros prólogos en aparecer lo hacen en la revista *Libra*, el año 1928. En el 1941, aparecen los mismos prólogos en *Una novela que comienza*, y en la revista *Huella*, num. 1 se incluye “El hombre que fingía vivir”.

Nos topamos, pues, con un autor que utiliza las diferentes vías y estrategias de la época –presencia en los cenáculos, colaboraciones con las revistas, noticias en cartas, etc.– para anunciar, presentar y publicitar el texto. Macedonio, sabedor del poder de los diferentes epitextos y de los mecanismos de propaganda, juega a desconcertar en el sistema literario bonaerense de principios de siglo en lo que podría interpretarse como *happenings* vanguardistas, como se lee en una carta a A. Hidalgo, donde el propio escritor ayuda a interpretar su gesto:

Lo que hago es mi novela y propaganda para ella. Con más medito el plan de un acto teatral (o público digamos) previo, como creo que ya a usted especifiqué. (...) Acerca de mi forma de propaganda usted la definió en el acto finamente: que eso (*mis volantes*) eran ya novela. (*ápu*d. Camblong, 1997: XXXVII, la cursiva es nuestra)

Este planteo macedoniano, que puede evocar el postulado romántico, al confundir la propia obra con el vivir, cuestiona que la vida de un texto esté sometida a los cuatro lados del paralelepípedo del libro, sino que debe salir a andar a la calle. La misma conciencia y cuestionamiento de las tensiones que rigen el sistema literario se dan en la escritura de sus prólogos, consciente de que este paratexto es una plataforma o tribuna desde la cual el autor –su figura– se dirige al público en general y al lector en particular. La escritura dispersada en diferentes fragmentos de diverso formato que anuncian la novela puede verse ya como una suerte de prólogo fuera de obra. El medio en que debe inscribirse la escritura, sometida a las convenciones editoriales, es uno de los motivos que disparan la ficción de Macedonio.

Tomemos el penúltimo de los prólogos del *Museo de la Novela de la Eterna* recortado sobre el fondo de las imposiciones que algunos productores o instituciones someten al escritor.

**1° Nota de posprólogo; y**

**2° Observaciones de ante-libro**

Posprenotados inútiles ocuparán aquí cuatro o cinco páginas en reemplazo de las mismas que, en blanco no dicen nada en el tomo común de la «asendereada-estructura-tradicional-del-encuadernamiento-de-lo-literario» que han impuesto los Editores. Espero que el mío, mi Editor, no me sacará a la burla de todos insertando las cinco hojas en blanco –que doy aquí por reemplazadas– y, seguidamente, la presente crítica a esa práctica. Si hay Crítica para lo escrito, yo hago la de lo en blanco; que así recibe la publicidad de los editores y crítica de mí, todos los homenajes de lo escrito. Esas hojas blancas, textos de desdén a lo literario, son las páginas de autor con que se visten figuraciones de polígrafos en todo libro los nunca autores, los siempre inéditos. (1997: 124)

Éste es el primero de los párrafos del prólogo en donde Macedonio se propone escribir desde un lugar imposible: el “entre”. Lo hace de diferentes formas. Nótese cómo inicia con el neologismo «*Posprenotados*», dando cuenta que sitúa el prólogo, cuya función es la de notar, simultáneamente después y antes –dentro de la dimensión temporal marcada por la sucesión de las páginas o la lectura lineal. Ello lo logra porque lo inserta después (post) de haber escrito más de cincuenta prólogos, difiriendo su posición normal de encabezamiento del texto, pero a su vez situado antes de la novela, casi inmediatamente *pre* ya que es, como se ha indicado, el penúltimo. El gesto que implica el juego macedoniano parece indicar que el

texto debe escribirse al filo de la página –no sólo al margen, como lo hacen los paratextos–, abriéndola, separándola en dos páginas más; imagen que recuerda, por otro lado, al libro de arena borgiano, cuyas páginas se dividen en ese “entre” infinitamente.

Pero también Macedonio propone inscribir este prólogo en aquellas páginas que por convención, lo que describe como la «asendereada-estructura-tradicional-del-encuadernamiento-de-lo-literario», quedan en blanco. Macedonio se enfrenta a la imposición de esta costumbre editorial, reivindicando un modelo paratextual que no sea el impuesto por el Editor, sino el que mejor se adapte al proyecto del escritor. Espera que con la escritura del prólogo haya logrado imponer su criterio al editor, es decir, que se inscriba sobre esas páginas en blanco y que su texto se convierta en una crítica a este procedimiento. Precisamente el texto de Macedonio escenifica una de las tensiones asociadas al factor denominado por Even-Zohar como *productor*, y que atañe también a la institución editorial; el escritor no tiene la última palabra sobre su obra sino que debe negociar, dentro del sistema literario<sup>109</sup>, con el Editor.

«Si hay Crítica para lo escrito, yo hago la de lo en blanco». La reivindicación de Macedonio es la de una recuperación imposible de lo no escrito o de lo escrito por la figura presente en otros prólogos: el “polígrafo del silencio”. Lo silenciado, lo no-dicho, lo vacío hasta lo no-pensado, lo que pertenece a la página en blanco del creador, aquello que queda silenciado al

---

<sup>109</sup> Avanzamos que P. Bourdieu sitúa la génesis de la autonomía del *campo literario* a mediados del siglo XIX francés, a partir del lugar que buscan ocupar Flaubert y Baudelaire. Su diferente posición, enfrentada a la novela idealista y burguesa, queda explícita en hechos como ser los primeros que personalmente escogen, conscientes de su importancia, dónde publicar sus obras.



estar fuera de las redes de la publicación y del mercado, aquello que al no ser publicado no puede asociarse con un autor, no llega a ser legítimo, ni puede ser reconocido, ni obtener prestigio, entran dentro de la particular posición en la que se inscribe Macedonio Fernández, dentro y afuera del sistema, y que nos remiten también a la particular estrategia elusiva de la dispersión de los papeles a la que hacíamos referencia más arriba.

Pero, tal como promete el título del prólogo, hay una segunda parte del prólogo, en donde aparece una nueva voz:

**Observación del Editor.** Se me permitirá el aserto respetuoso de que, en efecto, el gran novelista que estoy aquí editando y cuyas dotes de ingenio y fácil extensión de párrafos todo el mundo conoce desde lejos (con nuestra propaganda se acercará más) ha necesitado (no hablemos de dineros) a veces, cuando ya no podía más con su literatura, enviarnos entre sus manuscritos algunas páginas en blanco, foliadas seguidamente, de algún relato trunco, y hemos comprendido que nos tocaba hacer algo fuera de contrato. (1997: 125)

Un nuevo personaje aparece en esta nota que se agrega al final del prólogo, cuya función podría asociarse a la de una nota al pie –recuérdese la nota del comentarista de Arlt–, dando voz a un Editor, personaje que sólo tiene un trato profesional con el texto. La irrupción del Editor tiene un efecto de extrañamiento ya que con ella se muestra la parte de atrás del libro –se nos sitúa tras bambalinas–, se muestran sus mecanismos ocultos, quedando desveladas las condiciones de producción del libro a raíz de una nueva maniobra macedoniana. El editor valora esta escritura –lo que le permite a Macedonio una distanciaci3n ir3nica con su propia obra– y refiere una an3cdota que pone 3nfasis l3dicamente en los l3mites de la edici3n: Macedonio para aligerar la pesadez de una escritura eminentemente

experimental intercala algunas páginas en blanco numeradas para que el Editor las publique en blanco. El hecho de que sean numeradas indica que forman parte del manuscrito, de la propia obra, pero crean a su vez un vacío legal; les obliga a «hacer algo fuera de contrato».

No podemos dejar de señalar que estas estrategias de ficción discurren en un prólogo y en una falsa nota al pie, ambos elementos paratextuales que comunican el texto con cierto afuera; en este caso, con motivos vinculados con la Edición.

Sin duda, otros de los paratextos claves en la negociación entre editor y autor es el título. Puede resultar interesante analizar qué función de inscripción de la obra en el sistema literario juega el título, a partir de la postura que respecto a ellos Macedonio adopta en diversos lugares de los prólogos<sup>110</sup>.

El prólogo titulado “Novela de «la Eterna» y de niña de dolor, la «dulce persona» de-un-amor-que no fue sabido”, abre con el recuerdo de que la novela ha sido prometida muchas veces –en alusión a la técnica publicitaria de la dispersión de los papeles ya comentada– y con una discusión metaficcional sobre la necesidad de matar o no a los personajes de la novela dado que al cerrarla, según Macedonio, mueren todos, y la no pertinencia del engaño que entraña tratar a “personajes con fisiología”; puesto que «nadie vivo se ha entrado a la narrativa», éstos sólo pueden representar una enfermedad que no tienen, por lo tanto, fingen estar enfermos, lo que es propio de novelas de la estética realista de la que quiere claramente desmarcarse.

---

<sup>110</sup> Remitimos al lector a la sección “El Lector Salteado”, dentro del apartado “El lector en los márgenes”.

Seguidamente, se refiere a la obra como:

Obra de imaginación que no cabe de sucesos -con peligros de estallar la encuadernación- y tan precipitados que ya ha empezado en el título para que quepan y tengan tiempo; el lector llega tarde si viene pasada la tapa.

Para acabar con la precisión de que en su novela no sucederá nunca, como ocurre en la práctica realista, que el personaje no sepa qué va a ocurrir, y estalle en cosas del tipo: «¿qué es esto, Santo Dios?», como ocurre con autores:

- 1) Que *no han prometido* lo bastante su novela.
- 2) Que no saben redactar lo indecible con frase inefable.
- 3) Que siguen creyendo que las sonatas, los cuadros, los versos, las novelas *necesitan título*. (1997: 14, la cursiva es nuestra)

Estas dos citas encadenadas hablan de la particular forma de interpretar los títulos en la novela macedoniana, la cual puede leerse desde la defensa del *Belarte*. El extenso título del prólogo, así como el de la propia novela, pueden interpretarse como el intento de escribir un título-texto donde, tal como se indica en la primera cita rescatada, la narración como sucesión de acciones ya tenga lugar. De esta manera, las funciones canónicas del adentro y del afuera del texto quedan trastocadas, poniendo en cuestión sus límites. Los títulos macedonianos, sometidos a esta práctica escrituraria, pierden su pretendida eficacia comercial. Ya no sirven a la circulación de la obra por los diferentes circuitos publicitarios, de divulgación y de venta. Y no sólo eso, si no que Macedonio va un poco más allá al declarar que las obras no tienen por qué llevar título.

El gesto de defender la inscripción del título en la obra como algo innecesario, puede leerse desde diferentes perspectivas. En primer lugar, como hemos remarcado tantas veces, el título contribuye tanto a la nominación de un texto, como a su identificación y a su presentación socio-cultural, con lo que al carecer de él, el texto perdería parte de su identidad y unidad, es decir, todo aquello que le confiere a algo el hecho de poseer un nombre propio (se trataría de una clase de anonimato muy particular). La pérdida de esa marca de identificación le dificultaría ciertas formas de circulación: ya fuera en el boca a boca, en los escaparates de la librería –la tapa, a su vez, puede verse como escaparate del mismo libro–, en la elaboración de listas bibliográficas o en la inscripción dentro de aquellos metatextos que tuvieran que glosarla. Al suprimir el título de la obra, la única manera de reconocerla sería la de referir el nombre del autor o de dar descripciones físicas del volumen del libro. Quizás la serie de inscripciones se topa con una imposibilidad más radical –análoga al problema de un sujeto anónimo–: la obra tendría muchos problemas para inscribirse legalmente, puesto que no podría existir como producto para ser vendido ya que el título actúa como una marca registrada, en tanto mercancía.

Este problema de titulación, según Macedonio, también abarca otras artes; así es, «sonatas y cuadros» también serían blanco de la crítica. De hecho, en la génesis del *campo literario* defendida por Bourdieu, los poetas representantes del “arte por el arte” del XIX francés, tienen su mirada puesta precisamente en la pintura y en la música. Una de las luchas llevadas a cabo por algunos pintores franceses, circunscrita en el proceso de autonomización de la pintura, consistió en la reivindicación de no tener que titular los

cuadros, imposición que venía de la Academia francesa. La huida de un lenguaje referencial hizo avanzar a la pintura y puede, asimismo, entroncarse con la voluntad de Macedonio de atacar a la «estética realista» y de defender una teoría del arte que denomina *Belarte*<sup>111</sup>.

---

<sup>111</sup> Término macedoniano de difícil glosa rápida. A raíz de un prólogo analizado en el capítulo sobre la ficcionalidad en Pragmática, se han expuesto algunos de sus rasgos principales.

### 3. EL CAMPO LITERARIO

La noción de *campo literario* se debe al filósofo francés Pierre Bourdieu y puede tomarse como buque insignia de una teoría sociológica que, junto a la descripción del *sistema literario* de Itamar Even-Zohar, constituye uno de los intentos mejor acabados para entender la configuración de las diferentes fuerzas implicadas en la inscripción de un texto o de una obra en las diferentes redes de sentido que constituyen productores, agentes, instituciones y mercado.

El propio Bourdieu se encarga de marcar la diferencia entre su teoría y los Polisistemas:

Al prohibir que se considere el campo de las tomas de posición en sí mismo y para sí mismo, es decir, independientemente del campo de las posiciones que él manifiesta, la teoría del campo se distingue fundamentalmente de todos los análisis «sistémicos» que han podido ser concebidos por transferencia del modelo fonológico: aplica el modo de pensamiento relacional no sólo a los sistemas simbólicos —trátase de la lengua, con Saussure, del mito, con Lévi-Strauss, o de todos los objetos simbólicos, vestuario, obras literarias, etc.—, sino también a las posiciones sociales de las que esos sistemas simbólicos son una expresión más o menos transformada.(1989: 6)

Un poco más adelante en el mismo artículo, se referirá explícitamente a que esta carencia es atribuible tanto a los Formalistas rusos como al propio Even-Zohar que reformula alguno de esos conceptos. El concepto de *campo* de Bourdieu, que sustituye al de sistema, es tomado en el sentido físico y

newtoniano como zona de un espacio cuyos puntos aparecen perturbados. Tales grados de perturbación pueden determinarse gracias a la medición de las fuerzas que operan sobre cada uno de los elementos que intentan entrar en él. Bourdieu hablará, entre otros, del *campo de los productores* –en donde podrá sustituirse por productor cualquier artista, ya sea pintor, músico, escritor etc.–, del *campo de poder* –agentes e instituciones capaces de ocupar posiciones dominantes gracias a su capital– y del *campo social*. El campo literario está incluido en el campo del poder y éste a su vez en el más abarcador campo social, aunque debe tenerse presente que los tres campos interfieren entre sí al detectarse una serie de homologías recíprocas que pueden permitir entrever el grado de influencia de unos campos sobre otros. El concepto de homología es reivindicado por Bourdieu para constatar la relación entre los diferentes campos; prefiriendo en ocasiones denominarla también como *refracción* que se opone al excesivamente simplista de *reflejo* de la teoría marxista.

Según la investigación histórica y sociológica ofrecida en *Las reglas del arte*, la génesis del campo literario tiene lugar hacia la mitad del siglo XIX francés, cuyo contexto posibilita la emergencia de dos particulares figuras del artista independiente.

La pérdida del poder de mecenazgo de una aristocracia en crisis sumada a la emergencia de la burguesía, origina que las autoridades políticas y la Casa Real vean debilitado su poder de control sobre las obras literarias, dando entrada, poco a poco, al nacimiento del periodismo –publicación de folletines y periódicos– que asentarán las bases para la nueva industria literaria.

Los proyectos escriturales de Baudelaire y de Flaubert –recuérdese que ambos son sometidos a juicios legales–, solicitan ser incardinados en un nuevo espacio que ellos mismos evidencian al poner en entredicho las antiguas fuerzas del campo en un camino que lleva a la autonomía. Bourdieu señala dos polos en el campo literario francés, siguiendo las homologías entre campos; el primero se refiere a aquellos productores cuya producción restringida está dirigida a los propios productores –sería el subgrupo aunado por el lema de “el arte por el arte”–, los cuales, al no estar sometidos a las reglas impuestas por el campo del poder, pueden considerarse como *autónomos*.

El segundo, cuyo grado de *heteronomía* es mucho mayor, lo constituiría el conjunto de productores dedicados a la gran producción, los cuales están sometidos al campo del poder que impone sus propios índices de éxito como el volumen de la tirada –número de ejemplares vendidos– o la notoriedad social mediante la asignación de cargos, de condecoraciones, premios, etc. En cada uno de estos subgrupos aparece una nueva división constatando que el modelo del campo tanto trabaja con las interacciones entre las posiciones ocupadas por los diversos productores del campo, como con relaciones que estructuran el interior de cada subgrupo.

El polo, cuyo grado de autonomía es más alto, recoge a las vanguardias en general y se desdobra en la vanguardia consagrada y la vanguardia bohemia. La primera de ella se distinguiría de la segunda al concentrar lo que Bourdieu denomina el Capital simbólico específico. Si bien el capital económico se encuentra en el polo heterónimo, el capital simbólico, en relación quiasmática, reside en el polo opuesto: «la economía de las



prácticas se basa, como en *juego de quien gana pierde*, en una inversión de los principios fundamentales del campo de poder y el campo económico» (2005: 322).

El segundo de los polos presenta también una jerarquización entre el arte mercenario mayor que correspondería al teatro burgués, respaldado por grandes producciones, destinado a la aristocracia y a la rica burguesía, y el de otros géneros teatrales como el vodevil o el cabaret o el de las publicaciones folletinescas, los cuales representarían la capa baja de este arte mercenario. Con esta breve descripción se muestra cómo se articula el modelo del campo literario a mediados del siglo XIX francés dentro del campo de poder. Cada campo literario en general dependerá, claro está, de su época y de la tradición de cada una de las literaturas nacionales.

Asimismo podemos rescatar para nuestro planteamiento de la paratextualidad la definición del campo de poder como «espacio de relaciones de fuerza entre agentes e instituciones que tiene en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos (económico y cultural en especial)» (2005: 319-320). Una de las luchas a las que queremos atender ahora es aquella que se centra en la legitimidad de lo literario, en el control del monopolio del poder de consagración que implica, entre otras acciones, el poder decir quién es escritor o señalar quién puede decir quién es escritor.

Con este objeto Bourdieu toma nociones de la antropología y sociología funcional que analizan el fenómeno de la religión<sup>112</sup> para aplicarla a la lógica simbólica del campo literario.

La *illusio*<sup>113</sup> del campo tiene la virtud de explicar cómo la *creencia en el valor de la obra* no reside ni puede atribuirse al autor sino al funcionamiento del campo. Al mismo tiempo, la obra de arte puede ser vista como *fetiché* al producir la creencia de que ha sido creado gracias al poder creador del artista. O en otras palabras: «la obra de arte es un objeto que sólo existe como tal por la creencia (colectiva) que lo conoce y lo reconoce como obra de arte» (1990: 11).

Desde este planteamiento, los productos culturales sufren un proceso de transformación “milagroso” que permite metamorfosearlos de simples productos a objetos sagrados. Agentes e instituciones se reparten el papel de instancias consagradoras en el campo literario, esto es, que no sólo son productores directos de la obra en su materialidad (artistas, etc.) sino también son productores del sentido y del valor de la obra: críticos,

---

<sup>112</sup> «De todas las formas de reduccionismo, la más común es, sin duda, el economicismo, que impide reconocer como tal la economía específica del campo literario y artístico y la forma particular de creencia en que ella se basa.(...) La dificultad mayor reside, en efecto, en la necesidad de suspender radicalmente la connivencia cultural que liga a los hombres cultivados a las cosas culturales, sin olvidar por eso que ella forma parte de la realidad misma que hay que comprender y que, por esa cualidad, debe entrar en el modelo destinado a rendir cuenta de ésta. La ciencia del arte y de la literatura tiene en común con la ciencia de la religión el estar amenazada por dos errores opuestos y complementarios, y, por ende, particularmente probables puesto que, al llevar la contrario del primero, se cae necesariamente en el segundo» (1990: 9-10).

<sup>113</sup> El concepto necesariamente debe relacionarse con una interpretación del concepto de *juego*. Existen, como es sabido, diversas versiones/interpretaciones del concepto (Gadamer, Barthes, etc) que son sustento de una actitud estética. La postura de Bourdieu al respecto queda bastante clara: «El desmontaje impío de la ficción» (...) Lleva a descubrir, con Mallarmé, que el fundamento de la creencia (y del deleite que en el caso de la ficción proporciona) reside en la *illusio*, en la adhesión al juego como tal, en la aceptación del presupuesto fundamental de que, literario o científico, vale la pena jugar al juego, tomarlo en serio. La *illusio* literaria, esa adhesión originaria al juego literario que fundamenta la creencia en la importancia y en el interés del las ficciones literarias, es la condición, casi siempre desapercibida, del placer estético que siempre es, en parte, placer de jugar el juego, de participar en la ficción, de estar en acuerdo total con los presupuestos del juego; la condición también de la *illusio* literaria y del efecto de la creencia (más que «efecto de realidad) que el texto puede producir» (2005: 483).

historiadores de la literatura, representantes literarios, academias, cenáculos y jurados a los que deben añadirse necesariamente las instancias políticas y administrativas vinculadas con la gestión cultural –en nuestro caso, con la literaria– como los ministerios, las Bibliotecas nacionales, la dirección de las Bellas artes<sup>114</sup>. Tampoco debemos dejarnos aquellas instancias que contribuyen tanto a la producción de los productores como a la producción de los consumidores, las cuales pueden concretarse en la institución universitaria y la escuela.

Dentro de esta forma de concebir el campo literario, Bourdieu acuña el término de capital simbólico al que antes hacíamos referencia y que permitía una diferencia en su jerarquía interna:

La única acumulación legítima [...] consiste en hacerse un nombre [...] conocido y reconocido, capital de consagración que implica un poder de consagrar objetos (es el efecto de marca o de firma) [...] y de sacar los beneficios correspondientes.

En este sentido puede afirmarse que el resultado más importante de la legitimidad artística es la gestión de un capital simbólico –el poder del nombre– de manera que se saque rendimiento en la negociación con editores, participaciones frecuentes en las más apreciadas actividades del campo literario, y autoridad e influencia no sólo dentro de aquél, sino también fuera.

En el espacio paratextual puede observarse cómo estos mecanismos de crédito –Bourdieu refiere, en ocasiones, el término de *economía fiduciaria*–

---

<sup>114</sup> Puede destacarse que hasta el siglo XIX estos papeles actualmente dispersados en diferentes instituciones y agentes estaban concentrados, al menos en el caso francés, en la Academia, única instancia que dictaba las normas y que regía por lo tanto el proceso de legitimización.

dejan su huella. Destaquemos algunos de los más importantes, como siempre, desde el afuera hacia el adentro.

Uno de los paratextos más externos, fácilmente separables, que no todos los libros llevan es la fajilla. En ella suele inscribirse uno o más metatextos de algún crítico destacado junto al nombre del medio de comunicación para el que trabaja. También el metatexto en cuestión puede aludir a la pertenencia del autor a algún grupo, género literario o la verdadera profesión del mismo, en el caso que sea un recién llegado. Con dicha añadidura tales agentes o instituciones avalan la obra en cuestión. Esta clase de textos también pueden hallarse en las solapas, tapas y contratapas<sup>115</sup>. Informaciones que contribuyen a su notoriedad social como los premios que ha podido obtener, la pertenencia a un grupo de prestigio (Academia, Universidad, etc.), el cargo que desempeña, la colaboración en prensa, las antiguas publicaciones etc. pueden estar dispersos en varios lugares y reunidos muchos de ellos en las biografías que aparecen en el espacio paratextual.

El sello y el anagrama editorial presente en diversos lugares ofrecen también un crédito a la obra que publican. Suele decirse en el campo editorial que un editor es su colección. Con ello puede destacarse que la colección es una especie de carnet de identidad del editor, a la vez que es una muestra de la acumulación de su capital simbólico –el hecho de que tal colección de escritores lo hayan escogido a él y no a otro para publicar sus obras. Lo mismo puede decirse del nombre de la colección en la que se publica.

---

<sup>115</sup> Cabe decir que en un campo literario como el norteamericano que presenta en general un mayor grado de mercantilización esta práctica tiene lugar en el interior del volumen, en la página de guarda o al final de la obra.

También la obra se prestigia, claro está, con otros paratextos como el prólogo, la dedicatoria o el epígrafe. Bourdieu observa la importancia de estudiar las relaciones objetivas entre los escritores, ya que entre ellos suelen existir «unos intercambios de actos de crédito». El papel del prólogo alógrafo, por ejemplo, que escribe un autor consagrado con un importante capital simbólico a costas sin duda puede repercutir positivamente en la recepción de la obra, pero no sólo eso, también el propio prologuista, de ahí que sea un intercambio, se beneficia de tal acto al verse reconocido por cierta autoridad que le confiere el hecho de que el autor prologado lo haya elegido.

El papel de los cenáculos actualmente ha quedado muy disminuido o es casi inexistente. El grupo de escritores<sup>116</sup> que se reunían en torno a un café o en un salón, que visitaban ciertas casas de intelectuales o se conformaban como grupo en el seguimiento de ciertos rituales, como, por ejemplo, citarse en el aniversario de la muerte de un escritor, ha quedado reducido hoy en día a un espacio que casi está fuera del texto, y que más concretamente puede designarse como el de las dedicatorias y el de los epígrafes. En efecto, el hecho de dedicar una obra a un colega de profesión da cuenta de una serie de afinidades, correlativas a las que antaño podrían fraguarse en el espacio privado o público.

Retomemos la lectura de dos textos macedonianos que sirvan para ilustrar desde determinadas perspectivas la utilidad del planteo bourdiano, en especial la noción de capital simbólico con la precaución de que tal como

---

<sup>116</sup> «Algún día habrá que estudiar esa forma de *canon in fieri* que es el construido por los escritores que hablan los unos de los otros. O el tramado por la red de complicidades que trenzan las dedicatorias, *paratextos* o *seuils* –en el sentido de Genette– de muy alto rendimiento a nuestros propósitos (buena parte de la consolidación del concepto de la “generación del 27” giró en torno a ellas como advertirá, por ejemplo, el lector de las *Canciones* de Lorca)» (Mainer, 1998: 298).

cita Patricia Cabrera a Sarlo y Altamirano el campo literario latinoamericano presenta serias diferencias con el expuesto por Bourdieu y debe configurarse de distinta forma<sup>117</sup>.

El primero de ellos es un fragmento que pertenece a una carta fechada el catorce de setiembre de mil novecientos cuarenta y uno que Macedonio Fernández envía a Gómez de la Serna a raíz de la publicación y edición de la obra *Rebeca* de éste último.

Sólo Gómez de la Serna (...) puede no sentir miedo leyendo, en la primera hoja de su propio libro, lo que se dice de él por su propio editor: “Ramón, humorista *de cepa* y novelista *de garra*”. No tener miedo de que se le clasifique horrendamente, compasivamente, en una página que sólo pudo publicarse con conocimiento y anuencia de usted, es la tercera temeridad de las que vengo glosando. Usted sabe que todo lector de *Rebeca* queda operado de su gustación artística leyéndola después de leer al porterial editor que le hace un elogio de portero. Y pensar que Gómez de la Serna sonrío a esta presentación. No ría: si todo libro de usted hubiera aparecido bajo tal presentación de Editor, *dudoso es que la nombraría de usted hubiese florecido*; es tan desvalorizante que inhibe el libre juicio del gusto. (2007: 59-60)

---

<sup>117</sup> P. Cabrera reconoce que Altamirano y Sarlo fueron los primeros en aplicar el término del campo literario a la literatura latinoamericana al constatar la existencia de intelectuales y escritores de diferentes categorías y rangos; instituciones que legitiman y consagran, y funcionan los mecanismos del mercado como impulsores principales de la circulación de los productos culturales. Ahora bien, respecto al concepto de autonomía, inciden ambos en la dificultad de emplearlo en el contexto latinoamericano, por dos razones. «En el subcontinente la secularización y la estabilidad de las instituciones liberal-democráticas, sobre la base de una economía capitalista, son distintas –y desfasadas– de los fenómenos similares en las metrópolis europeas. Además, en Francia la autonomía es (o fue) correlativa a la configuración de la cultura fundada en parámetros nacionales. (Al estudiar la génesis del campo literario en la Francia del siglo XIX, Bourdieu estimó que la idea de autonomía fue la respuesta a las presiones comerciales sobre el arte, y se vio apoyada por el reconocimiento social, acumulado a través de generaciones, a la figura del artista y su independencia). Altamirano y Sarlo (1983: 85 y ss.) destacan, además, una diferencia importante respecto del modelo metropolitano. Para Latinoamérica los paradigmas estéticos en general proceden de aquellas metrópolis o de Estados Unidos. Y el dominio de esos paradigmas, aunado al reconocimiento en el extranjero de los autores locales, llega a ser –en ciertos casos– la palanca para que algunos se vuelvan cánones» (Cabrera, 2002).

En esta cita puede verse cómo Macedonio critica la labor de un editor por la repercusión que sus palabras tendrán sobre el lector: inhibir el juicio del gusto y quedar operado de la gustación artística. Ha de pensarse que para Macedonio ese operar equivale a *extirpar*, por lo tanto, podría leerse como privar al lector de todo placer del texto. Pero la escritura de Gómez de la Serna estará más allá de la inscripción, aunque sí que advierte que la fama y el crédito de éste si hubiera estado en manos de editores similares se hubiera visto seriamente menoscabado. Es conocida la admiración que mutuamente se profesaban el escritor argentino y el español desde su condición de escritores que orbitaron en la periferia de sus sistemas literarios. Lo que sorprende de la actitud de Macedonio, autor que en vida pocas veces profesó tan clara adhesión a algún escritor, es el tono reverencial que cae en lo hiperbólico a menudo en todas sus cartas. Precisamente la correspondencia escenifica también ese intercambio de actos de crédito al que aludíamos anteriormente. Macedonio en carta del nueve de mayo del mil novecientos veintinueve le habla del tantas veces aludido aquí *Museo de la novela de la Eterna*: «veintinueve prólogos tendrá míos mi imprologable novela; ninguno de ajena mano pues de usted no pretendí ni pude sin conocer usted mi obra (...) Si usted publicara algo acerca de mí, sería la primera página en mi volumen (...) Las cartas y dedicatorias tan cordiales de usted a mí, no sé si por demasiado magnánimas no debiera publicarlas yo en ella» (2007: 51).

El espacio paratextual –ya sea en forma de prólogos alógrafos o mediante dedicatorias– puede ser considerado el lugar idóneo para explorar la red de afinidades, homenajes e intercambios que den cuenta

simultáneamente de la *toma de posición* de escritores que pueden ocupar un lugar próximo en el campo literario y de la *ayuda* prestada para afianzarse en determinadas posiciones de privilegio.

Al hilo de lo citado en las cartas de Macedonio, podemos pensar su prólogo “Obras del autor, especialista en novelas” como un texto que pudiera ocupar las solapas dedicadas a una reseña biográfica o como la lista de obras editadas en una colección o editorial en particular:

La Novela que Comienza

La Novela Impedida

La Novela que no sigue

La Novela de Encargo

La Novela Salida de la Calle, con todos sus personajes en ejecución de sí misma.

La Prólogo-Novela, cuyo relato se da a escondidas del lector en los prólogos.

La Novela sin Fin

La Novela escrita por sus Personajes

La Novela Inexperta, que se atarea en ir matando por separado a «personajes», ignorando que seres escritos mueren todos juntos en un Final de Lectura.

La última Novela Mala

La Primera Novela Buena

La Novela Obligatoria.



Jaume Vallcorba (2005: 2.014), en un artículo sobre la incidencia en el mercado del diseño de libro, afirma que el lector tiene la idea de que un catálogo posee tal coherencia que aunque desconozca la naturaleza de los otros libros que lo componen, acudirá a ellos con la confianza de que le den la misma satisfacción que los conocidos. El prólogo de Macedonio puede verse como parodia de la inscripción publicitaria de las listas de obras ya sea del mismo autor, como en este caso, como de otros autores que forman parte del capital simbólico de cada editorial. La reiteración de *Novela* tiñe de ironía la lista por repetición innecesaria del género. Pero dejando de un lado este movimiento, evidentemente lo que está logrando Macedonio con el despliegue de esta enumeración es presentar claves interpretativas que deben ubicarse desde su particular poética.

Estos dos últimos textos de Macedonio nos gustaría que fueran vistos como un último paso desde el paratexto hacia el afuera del texto, donde desde el prólogo ya empieza a escribirse una solapa del libro que queda imbricada con el campo literario.

## **VI. EL UMBRAL COMO PASAJE O A MODO DE CONCLUSIÓN**



El muro es mudo, la puerta habla de algo más allá.

¿Dónde, dónde?- Señor lector, ¡Sois de una curiosidad verdaderamente incómoda! ¿Qué demonios puede importaros? Aunque os dijera hacia Pontoise, o San Germain, o Nuestra Señora de Loreto, o Santiago de Compostela, ¿adelantaríamos algo con ello? Ya que insistís, os diré que se dirigían hacia..., sí; ¿por qué no?..., hacia un inmenso castillo en cuya fachada puede leerse: «A nadie pertenezco y soy de todo el mundo. Antes de entrar ya estabais, y seguiréis cuando salgáis».- ¿Entraron en ese castillo?- No, ya que, o la inscripción miente, o ya estaban allí antes de entrar.- ¿Salieron, al menos?- No, ya que o bien la inscripción miente, o allí salieron después de salir.

*Jacques el Fatalista*

## VI. EL UMBRAL COMO PASAJE O A MODO DE CONCLUSIÓN

Vamos a utilizar el término *umbral* con el objeto de ofrecer una última visión del campo paratextual que unifique las diferentes formas de abordar el fenómeno de la paratextualidad que se han ido presentando y sirva de coda provisional a algunas de las discusiones que necesariamente han quedado abiertas. El vocablo, como es sabido, presenta un gran número de aplicaciones en diferentes discursos y campos del saber. Subrayaremos algunas de las acepciones que puedan servir para iluminar retrospectivamente la problemática paratextual.

La Antropología trabaja con el concepto, por ejemplo, en el estudio de los ritos de paso, los cuales, según Van Gennep, tienen todos en común el hecho de que tienden a regular el franqueamiento de un límite mágico (Van Gennep, 1986). En un sentido muy próximo, Bourdieu lo emplea para estudiar las propiedades de los períodos de transición. El *umbral* en esta aplicación será visto como «límite entre dos espacios donde los principios antagonistas se enfrentan y donde el mundo se invierte. Los límites son lugares de lucha: límites entre los campos, (...) entre las estaciones, (...) umbral de la casa» donde se efectúan los cambios de estado ligados al paso del *interior* al *exterior* o del *exterior* al *interior* (1991: 360). También es destacable que «la puerta del año», entendiéndola por ella el inicio del laboreo, no el momento en que comienza, puede ser visto como un umbral, «período de incertidumbre y de esperanza (...) en que todo se renueva, empezando por los contratos» (1991: 381).

Las ciencias históricas –según la aplicación de Foucault del término en la *Arqueología del saber*– se refieren con el concepto umbral a ciertas emergencias discursivas que cumplen con determinadas condiciones en diversos momentos históricos (1979: 314-315). Más conocida es la aplicación del término en el campo científico y técnico, donde el umbral –asociado a la cuantificación– se define como aquel valor mínimo necesario para la observación de un determinado fenómeno o para que se produzca cierta transformación en el sistema.

Ya en el campo de la teoría literaria puede referirse un empleo específico de las “frases-umbral”, las cuales son los enunciados de apertura –

o clausura– de un relato. Un buen ejemplo de esta aplicación lo constituye la noción de *incipit* como *frontera* que es a la vez *pasaje*:

La importancia de las frases-umbral proviene de abordar simplemente aquello que realiza dentro del libro el pasaje del silencio a la palabra, del antes al después, de la ausencia a la obra. (Jean, 1971: 421, *la traducción es nuestra*)

En una primera definición, según el sentido literal del término, la Arquitectura lo toma como el escalón de piedra ubicado en el dintel de una casa o como el madero que se alza en la parte superior del vano (Ramírez Boscán, 2002: 92).

Una pequeña cala en esta última disciplina puede ayudarnos a explorar una aplicación del término en el espacio paratextual<sup>118</sup>. La arquitectura puede entenderse como el umbral entre el *construir* y el *habitar* que da cuenta de las vinculaciones, relaciones y tensiones entre el hombre y el territorio, incardinadas en la sociedad e historia en las que se insertan (Muntañola, 2000). Para interpretar tales tensiones el concepto de umbral se torna imprescindible; ya que bajo éste subyace cierta visión del diálogo tomado como

Razón o palabra que atraviesa de dentro a fuera o de fuera a dentro. La dialogía tiene que ver con la diferencia, y en este sentido, el lugar humano posee una naturaleza dialógica. (Muntañola ápu. Ramírez Boscán, 2002: 93)

Ramírez Boscán dibuja el concepto de *umbral* gracias a dos imágenes: el puente y la puerta. Significativamente puede señalarse que en esta disciplina el umbral –o la puerta y el puente– es utilizado, tanto en sentido

---

<sup>118</sup> Las interferencias entre el discurso teórico literario y el de la arquitectura es notable. Nociones como contexto, intertextualidad, símbolo son referidos constantemente en el segundo. A su vez nociones como umbral, espacio, lugar, estructura son usados constantemente en sentido arquitectónico dentro de la Crítica literaria.

literal –como elemento arquitectónico–, como en sentido figurado<sup>119</sup>; si es que se acepta la operatividad del término. La *puerta* traza un límite, marca la entrada a un nuevo espacio, señala la frontera entre el adentro y el afuera. Lugar del cambio inmediato, de la separación, de la discontinuidad, también lo es, debe notarse rápidamente, de la conexión; la imagen de la puerta muestra cómo conectar y separar son dos caras de un mismo acto (2002: 93).

En un contexto ya de análisis literario, Ana Camblong rescata la primera de sus acepciones de *umbral*, que se desprende justamente de la imagen de la puerta, en un sentido muy parecido y conveniente para nosotros:

La primera consideración se centra en su carácter espacial, dado que los interpretantes más consolidados refieren a “entrada”, “acceso”, “paso”, unidades que ubican el concepto que intentamos dilucidar en una *topología* de compleja constitución. Por un lado, indicamos la inscripción de esta noción en la diferencia tópica, es decir, el límite entre un adentro y un afuera. Geométricamente: el trazo que marca una diferencia. Desde este punto de vista, la existencia de una discontinuidad. (2003: 10)

Esta primera acepción espacial es rescatada por Camblong en su estudio de la retórica paradójica de Macedonio Fernández. A continuación, señalará una segunda acepción, que convive en la misma imagen de la puerta.

La segunda consideración se detiene en el *aspecto procesual* que los interpretantes aluden y/o exhiben suponiendo un movimiento que lo atraviesa,

---

<sup>119</sup> Lo mismo ocurría con el concepto de *marco* usado en el apartado sobre la deconstrucción. El marco y el umbral son dos conceptos comodines que presentan grandes similitudes como veremos.

que lo supera, que está implícito en su propia constitución. (2003: 11, el destacado es nuestro)

La “umbralidad” tanto vendrá definida por su carácter discontinuo, como por su “ofrecerse como entrada”, en lo que puede definirse como un proceso de pasaje. Las consideraciones de *desdoblamiento del límite* que ofrecen estas versiones del umbral son muy próximas a las que hemos trazado respecto a la discusión del prefijo *para* a lo largo de estas páginas, especialmente en la estrategia de lectura del *parergon* kantiano adoptada por Derrida –puede recordarse, en este sentido, especialmente el caso parergonal de las columnas en tanto que ejemplo arquitectónico.

Pero también el concepto de *marco*, como una de las acepciones del mismo término kantiano y cuyos usos señalados en diferentes campos es numeroso, presenta esa consideración de espacio atópico, lugar que no puede ubicarse en un lugar preciso: ni adentro ni afuera. El concepto de *umbral* parece poder incluir el de *marco* ya que, aunque ambos conceptos comparten un sentido que concierne a lo liminar, se establece entre ellos una diferencia: el umbral tiene un marcado carácter de pasaje que, sin embargo, el marco no tiene. No obstante, el concepto de marco (y sus derivados o afines: enmarcar, encuadrar, etc.) parece abarcar globalmente todo lo que rodea y se sitúa más próximo a la idea de *corte* derrideano, por lo que puede resultar más apropiado para discusiones que exploren la identidad o unidad de un objeto en particular (el libro, la obra o el texto).

De vuelta a la imagen de *punte* propuesta por Ramírez Boscán en su descripción del “ser del umbral”, el vocablo cumplirá la función de conectar, de enlazar lugares, o en términos de Camblong, de continuidad; segunda de



sus acepciones. La imagen del puente congela un lado de la oposición, hecho que no ocurre con la puerta en donde se presentan los términos continuidad/discontinuidad, conexión/separación como inseparables. El puente es un elemento medible, que se puede caer, eliminar y que se constituye como zona de transición; esto es: solicita ser atravesado en un recorrido forzosamente espacial a la vez que temporal –el puente será tomado, como veremos, como metáfora de la provisionalidad.

Ciertos umbrales, por lo tanto, están dotados de un espesor que permite que un hombre se sitúe en ese espacio intermedio: «es un punto donde se puede *esperar*, donde se puede *anticipar el futuro y recordar el pasado*, un punto de cambio donde se *puede ser bienvenido o rechazado*» (Ramírez Boscán, 2002: 92, el resaltado es nuestro). La capacidad de anticipación puede quedar cifrada en el hecho de que las superficies limítrofes o bordes que forman parte del umbral arquitectónico poseen algún elemento fundamental para conocer los espacios que rodean la frontera definida; detalle de suma importancia, refiere Ramírez Boscán, para establecer la pauta de la experiencia de la arquitectura.

En este punto es donde queremos inscribir el apartado, “El lector en los márgenes”, dedicado a la lectura y aplicación de conceptos de la estética de la recepción para una teoría del paratexto. La hermenéutica gadameriana da cuenta de una experiencia temporal de la lectura, que se ha utilizado para describir la experiencia del lector situado en el umbral del texto. El *círculo hermenéutico de la comprensión* permite describir la dinámica de sentido fundada en las protensiones –anticipaciones– y actualizaciones –relecturas– del texto, en forma de preguntas que títulos y epígrafes especialmente lanzan

al lector. Jauss, en uno de sus ensayos sobre el *horizonte de expectativas*, epigrafió el texto con una cita de Goethe que reza lo siguiente: «el umbral es el lugar de la esperanza» (1991). Hemos puesto énfasis, en el segundo capítulo del texto, en situar el concepto de espacio paratextual muy cercano al de *horizonte de expectativas*. El espacio paratextual contribuye, sin duda, a la constitución del horizonte de expectativas planteado, recordémoslo, en el seno del espacio paratextual como diálogo entre sus dos vertientes; el externo o del público y el del lector implícito. Este diálogo puede verse como un situarse en el umbral del libro mirando hacia dentro, de las tapas al texto, o bien hacia fuera: del texto hacia las tapas, al mundo.

Camblong y Ramírez coinciden en señalar que la dimensión temporal de la *umbralidad* diseña una duración efímera, pasajera, breve. El umbral es un lugar de tránsito y transitivo. Más detalladamente, el uso que del término hace Camblong puede entenderse como el intento de conectar lo transitivo y lo procesual con la modelización incoativa que supone esta noción. Por ejemplo, señala la crítica argentina, el comienzo de una práctica, más literalmente, el prólogo de un discurso.

El umbral espacial puede suponer un lugar sagrado para unos, y trascendente para otros, por ello, cuando es atravesado se sufre una transformación: el pasaje queda también asociado al cambio, a la diferencia. Esas diferencias pueden atenderse según el umbral bajtiniano definido como *cronotopos*, entendiendo por él, «la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura» (Bajtín, 1989, 237).

Citaremos aquí un cronotopo más, impregnado de una gran intensidad emotiva-valorativa: el umbral. Éste puede ir también asociado al motivo del

encuentro, pero su principal complemento es el cronotopo de la crisis y de la ruptura vital.

En la misma línea de argumentación, también el umbral puede ser pensado etimológicamente desde el "lumbral", quedando asociado el término a la luz, lo que permite ver el lugar simbólicamente desde la perspectiva del conocimiento: idea de renovación, de cambio cultural, cognitivo o de aprendizaje. Esta interpretación del umbral puede servirnos para ver el paratexto como la zona de transición o pasaje donde el lector/público puede convertirse, al avanzar dentro de él hacia el texto, en lector implícito. Ver el espacio paratextual como una sucesión de velos ha permitido presentar una estructuración del mismo, atendiendo precisamente a la posición que ocupa cada paratexto en un orden lineal de la lectura, a la clase de diferencia material y temporal que lo separa de los otros elementos paratextuales y al destinatario para el que está pensado.

Correlativamente, la figura del autor también transitará por un pasaje. De la inscripción como autor real en la tapa de la obra –en el caso de que no haya uso de pseudónimo ni apócrifo coincidirá con el nombre y apellidos del Registro Civil– pasará por el reverso de la portada en forma de derechos de autor a gradualmente convertirse, en tanto ya instancia enunciativa, en el autor implícito no representado del título, del prólogo y de los epígrafes. Ello no obsta que especialmente en los prefacios aparezca ya bajo una figura muy próxima a la del narrador o a la del autor implícito representado (recuérdese el prólogo del *Quijote*, el juego de enmascaramiento de la autoridad o los múltiples juegos macedonianos).

Si el umbral es el lugar de la contradicción al no poderlo ubicar ni fuera ni adentro, ni antes ni después, también no menos cierto es que puede ser visto como el del diálogo. La imagen de la puerta o mejor de una portada entendida como «ornato de arquitectura que se hace en las fachadas principales de los edificios suntuosos», propone al visitante un juego de anticipación de adornos, estatuas y otros elementos, que necesariamente puede remitirnos a su vínculo con el afuera, la calle, la ciudad. La puerta como elemento síntesis de «el edificio o de un sector de la misma ciudad. La puerta de entrada es el reflejo del sentido del espacio al que se accede, tanto a escala de ciudad como del edificio» (Ramírez Boscán, 2002: 94).

Asimismo, hemos querido inscribir el paratexto como un repliegue del texto sobre sí mismo pero que inevitablemente opera sobre cierto afuera como un recorte de la tradición –recuérdese el vínculo entre epígrafe y canon, en el apartado dedicado a la Estética de la Recepción–, según una determinada apropiación de la palabra del otro, que hemos recogido a partir del concepto, precursor de la futura pragmática, de *enunciado* y *dialogismo* bajtiniano.

En consonancia con las distinciones del significar hechas por Bajtín, el paratexto puede ser pensado desde la noción de contexto –lingüístico y situacional, al actuar sobre el *significado* del texto, para convertirlo en un *sentido* más o menos cerrado. La perspectiva de la pragmática también ha permitido subrayar el uso del lenguaje que hacen ciertos enunciados paratextuales como actos de lenguaje. El caso del título en cuanto bautizo de la obra es el que más claramente puede emparentarse con la perspectiva de rito de pasaje, aunque leídos pormenorizadamente todos los paratextos

cumplen una función asociada a un acto de lenguaje especial (epigrafiar, notar al margen, dedicar...) que no dejan intacto al texto.

El hecho de traspasar la puerta de algunos edificios implica también la aceptación de ciertas normas sociales. Al entrar, por ejemplo, en una mezquita el visitante necesariamente deberá descalzarse. En otros casos, cerca de las entradas se indican explícitamente mediante letreros las reglas que deben seguirse o aceptarse para poder adentrarse en el local. Por lo que al adentrarse propiamente en un espacio querrá decir que el visitante ha aceptado una serie de normas o convenciones. Esta aceptación puede defenderse como el establecimiento de un pacto, la firma de un contrato o, simplemente, como una forma de peaje. Así, una de las consecuencias más notables que se desprenden del enfoque recogido en la "Pragmática del umbral", es el carácter contractual de la interrelación autor/lector; cuyo espacio privilegiado y encuentro es el espacio paratextual, donde se darán una serie de pactos que hemos querido resumir como: el *pacto narrativo* que supone un repartimiento de papeles en las instancias enunciativas, el *pacto de ficcionalidad* que da cuenta de la suspensión de la referencialidad y el *pacto de lectura*.

El último de éstos forma parte del *repertorio* del consumidor, tal como ha sido enunciado por Even-Zohar. La noción de *modelo* construida en la teoría de Polisistemas ha podido ser aplicada como *instrucción de uso* de la actividad lectora<sup>120</sup>. De hecho, Camblong resume de la siguiente manera el problema apuntado y recuerda algo que no queremos dejar escapar:

---

<sup>120</sup> También el concepto de marco debido a Goffman y expuesto en su *The frame analysis* puede ser sacado a colación en un sentido muy parecido.

El *interpretante* supone *discursividad* y *lectura*, ambas prácticas ejecutan y transponen los umbrales que un proceso determinado implica. Los hábitos de lectura permiten inducir ciertos marcos predictivos, configuran regularidades con diversos rangos de estabilidad pero simultánea y paradójicamente, en propia ejecución generan la toda posibilidad del cambio, de lo diferente, de variación imprevista, de novedad y creación (2003: 25).

El caso de la literatura de Macedonio Fernández, ejemplo privilegiado para el despliegue de esta teorización, ha mostrado cómo, más que seguir al pie de la letra con el pacto, lo que opera en la escritura del argentino es precisamente su ruptura, o en términos de Goffman, la creación de una *experiencia negativa*. Así, Macedonio en sus prólogos jugará a desmontar las convenciones del realismo decimonónico –el efecto de realidad y la verosimilitud del relato– al hacer explotar en mil trozos la *ilusión de realidad*, consiguiendo, entre otros efectos, una ruptura con el horizonte de expectativas y un distanciamiento.

Las presuntas convenciones que conciernen a la umbralidad del paratexto atañen también a la autoridad y a la autolegitimización de la obra que rodea. El paratexto juega una función de anclaje del sentido y de la autoridad. Los paratextos del nombre de autor y de las notas al pie pueden servir para mostrar este hecho. El constante juego de enmascaramiento de las diferentes instancias enunciativas que desempeñan en muchos casos funciones metalépticas han sido ejemplificadas a partir de los prólogos (*El Quijote*, *El museo de la Novela de la Eterna*) o de las notas al pie de página (Roberto Arlt, Borges). Más concretamente, en el apartado sobre los problemas de autoría y paratexto, se ha intentado discutir el problema del efecto de inscripción en los márgenes del texto. Hemos constatado que

escribir en los márgenes afecta tanto a la autoría del texto como al uso que se haga de la autoridad. Del prólogo del *Quijote* a “Pierre Menard, autor del Quijote” puede reseguirse una lectura y una reinterpretación de la cuestión que afecta a nociones dadas por supuestas por la crítica literaria como las de la identidad del autor o la identidad de la obra. Estrechamente ligado con ello, el uso de las notas al pie, se ha podido ubicar en el seno de una particular poética que redefine las nociones como *influencia* y *originalidad* (Borges), al replantear los límites de apropiación de la palabra del otro. Los autores que han servido para la construcción de esta teoría ponen de manifiesto el doble movimiento paradójico señalado por Camblong.

Si retomamos la imagen de la puerta en cuanto límite, puede observarse que se encarga también del sistema de seguridad y de control, quedando definidas en las aperturas la flexibilidad del sistema. La puerta como control de la entrada puede remitirnos a las cuestiones abordadas por la deconstrucción y por la hermenéutica: hasta qué punto el paratexto –recuérdese la noción ingardeana de *zonas de incertidumbre* del texto– abre y cierra a la vez el sentido de la obra.

Como hemos citado un poco más arriba, cualquier entrada o puerta puede leerse como elemento de síntesis del «edificio o de un sector de la misma ciudad»:

Las características del lugar donde se realiza el *emplazamiento*, la *época* y la *tecnología* disponible en el momento de su *diseño* y *construcción*, las necesidades y relaciones propias de la actividad a desarrollar y por último el conocimiento del autor y de sus usuarios, determinan el grado de diálogo que el edificio establece con el *contexto físico, social e histórico*. (2002: 95, La itálica es nuestra)

Cierto es que el paratexto se proyecta también sobre el plano material y formal del libro el cual, según el uso histórico y las posibilidades tecnológicas de inscripción –desde la aparición de la imprenta, a la aparición del texto digital– marcan una tendencia en su configuración. Pero no sólo la huella histórica dejará su marca en la forma en la que se da la transición del *texto* al *libro*, sino que también el análisis paratextual puede dar cuenta de cómo una obra se inscribe en el seno de un *sistema literario* –según el sentido de Even-Zohar, o en la más compleja configuración de fuerzas del *campo literario* bourdiano–, conceptos que han servido para entender la configuración de relaciones que se dan cita en el espacio paratextual. De este modo, cada libro lleva impresa una proyección del campo o sistema literario al que pertenece o del que ha emergido. Desde este enfoque, han podido dilucidarse los rastros de los diferentes agentes de la comunicación literaria: editores, traductores, universidades, medios de comunicación, crítica de la prensa, etc., lo que permite la exploración no sólo del paratexto autorial sino también la indagación del paratexto editorial. Para entender la dinámica del campo literario, las particulares leyes de su oferta y demanda, las claves de sus negociaciones y las redes de simpatías y afinidades que se extienden entre sus diversos agentes ha sido de máxima utilidad la noción de *capital simbólico*. Noción que podría explicar ciertos gestos como por qué un escritor prefiere –en el caso que pueda elegir– publicar en una editorial pequeña o hasta cómo puede formarse una generación literaria. La noción de campo necesita en cada una de sus aplicaciones una delimitación de las tensiones y agentes preponderantes –grupos de poder– de cada uno de los casos.



Tal y como anunciábamos en el inicio de este último apartado, se ha intentado recoger aquí bajo el concepto de umbral arquitectónico los diferentes elementos presentados y articulados en esta teoría sobre el espacio paratextual narrativo.

Casi siempre sucede en toda experiencia de escritura que algunos paratextos son enunciados decisivos que sólo se dejan escribir hacia su final. Y es al final, que se ven los apartados bajo una luz que siempre es penúltima. Por ello, a modo de coda de este capítulo donde se han presentado los puntos concluyentes del trabajo, nos gustaría realizar un análisis paratextual de una serie de subtítulos –reflexión extrapolable también al diálogo entre los tres epígrafes generales de la investigación–, que puede ayudar a seguir el movimiento de interpretación llevado a cabo o lo que es lo mismo: mostrar el recorte ejercido sobre los discursos que conciernen a los textos que ocupan una posición liminar.

Fijemos nuestra atención sobre los títulos secundarios de los capítulos II, III, IV y V. El capítulo II, “Una pragmática del umbral”, va acompañado del subtítulo “A orillas de lo literario”. Gracias a una revisión de algunas ideas pertenecientes a la Pragmática Literaria se ha mostrado en este segundo capítulo cómo un texto escrito viene presentado por una serie de paratextos que enmarcan, recortan y encuadran su situación comunicativa. El análisis de cada una sus funciones puede incardinarse, en numerosos casos, dentro del debate sobre la diferencia entre la comunicación literaria y la no literaria. Los argumentos presentados en el inicio del capítulo han permitido ver el trabajo del paratexto en un contexto de comunicación *diferida e in*

*absentia*. El uso *parasitario* y *decolorado* que según Austin caracteriza a los *Actos de habla* relacionados con la literatura queda matizado y puesto en entredicho en las reformulaciones posteriores, algunas de las cuales abordan el problema de la referencia en la palabra literaria o estudian los actos llamados de ficción. Precisamente en el prólogo de las obras narrativas pueden escenificarse una serie de pactos de evidente tinte pragmático que se han resumido en el pacto *narrativo*, el pacto de *lectura* y el pacto de *ficción*.

El tercero de los capítulos, dedicado a las ideas de la Estética de la Recepción y al lector, lleva por título “A orillas del texto”. En él se han puesto de relevancia los movimientos de sentido de los títulos, los epígrafes y las notas al pie de página. El lector –dentro de una formulación centrada en el *horizonte de expectativas*, la preeminencia de la *pregunta* y el *círculo hermenéutico*– teje y desteje –anticipa y restituye, proyecta y actualiza– el texto desde sus márgenes o tal como recoge Barthes el texto: «no se experimenta más que en un trabajo, en una producción» (2002: 75).

También desde las orillas o márgenes del texto puede entenderse cómo el trabajo paratextual afecta a la obra, tal y como se hace explícito en el segundo título del capítulo dedicado al parergon. En *A orillas de la obra* se intenta mostrar que el texto puede ahora englobarse en un concepto más amplio que lo contiene dotándolo de una mayor unidad –aunque no deje ésta de ser problemática. Contribuye sin duda a ella la inscripción de la firma que totaliza e individualiza el texto –ya obra– asociándola a un nombre. El discurso de la deconstrucción ha permitido sacar a colación la conflictiva relación entre el adentro de la obra y sus afueras en una serie de problemas que le son afines: la dificultad de encuadrar el texto, de cerrarlo, de

determinar su contexto o de definir conceptos como el de *marco*. El suplemento derridiano ha permitido analizar cómo las notas al pie de página pueden jugar un papel de anclaje del texto en los discursos, donde no sólo se pone en crisis cierta noción de autor sino también de la autoridad en la que quiere guarecerse el mismo autor.

En “A orillas del libro”, segundo nombre del capítulo quinto, se muestra cómo un análisis del espacio paratextual debe pasar necesariamente por la marcas o huellas que dejan en él los factores del sistema literario o las diferentes redes que luchan en el campo literario. El texto se convierte en esta última transición en mercancía y en objeto cultural de forma que un análisis del campo paratextual nos permite observar su posición en el campo literario (posibles afinidades, estrategias mercadotécnicas, relaciones con las instituciones, etc.) Las dedicatorias, los prólogos, los paratextos comerciales, los epitextos, las opiniones de la crítica entre otros paratextos, dan cuenta de la configuración del campo literario observable ya desde las mismas orillas del texto.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA, MENCIONADA O UTILIZADA

- SOBRE EL PARATEXTO

AA.VV. (1987): "Paratextes", *Poétique* 69, Éditions du Seuil, Paris.

ALVARADO, M. (1994): *Paratexto*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

BESA, J. (2005): *El título del poema*, Abadía de Montserrat.

BIASI, P.M. (1990): "Les points stratégiques du text", *Les gran Atlas des littératures*, *Encyclopedia Universalis*, Paris.

CATURLA, A. (2006): "Arlt y Puig: sublevaciones en el margen", *Quimera* 273, Montesinos, Barcelona.

- (2006): "Figuraciones irónicas en el espacio paratextual en las obras de Monterroso y Arreola", *En teoría hablamos de literatura*, disponible en internet: <http://www.asociacionaleph.com/docs/actas3congreso.pdf>, ISBN-10: 84-96677-01-X.

- (2007): "Por una teoría del paratexto en el relato breve hispanoamericano", *Retos del Hispanismo en la Europa Central y del Este*, Palafox & Pezuela, Madrid.

DEL LUNGO, A. (1993): "Por une poétique de l'incipit", *Poétique* 94, Éditions du Seuil, Paris.

DERRIDA, J. (1975): "Hors Livre", *La Diseminación*, Fundamentos, Madrid.

DEVÍS, A. (1990): "El pròleg: una relació de poder", *LLetra de Canvi* 25, Montesinos, Barcelona.

GENETTE, G. (1979): *Introduction a l'architexte*, Éditions du Seuil, Paris.

- (1987): "Présentation", *Poétique* 69, Editions du Seuil, Paris.

- (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid.

- (1993): *Ficción y dicción*, Lumen, Barcelona.

- (1997): *Paratexts: Thresholds of interpretation*, Cambridge University Press.

- (2001): *Umbrales*, Siglo XXI, México.

GRAFTON, A. (1998): *Los orígenes trágicos de la erudición*, Fondo de Cultura Económica, Argentina.

JEAN, R. (1971): "Ouvertures, phrases-seuils", *Critique* 288, Paris.

LANE, Ph. (1992): *La périphérie du texte*, Nathan Université, Paris.

KUNZ, M. (1997): *El final de la novela: Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*, Gredos, Madrid.

LODGE, D. (1999): "El principio" y "El final" en *El arte de la ficción*, Península, Barcelona.

MACKSEY, R. (1997): "Foreword", *Thresholds of interpretation* de Gérard Genette, Cambridge University Press, New York.

HAMON, Ph. (1975): "Clausules", *Poétique* 24, Éditions du Seuil, Paris.

- (1977): "Texte littéraire et métalangage", *Poétique* 31, Éditions du Seuil, Paris.

HOEK, L.H. (1982): *La marque du titre*, Mouton, Paris, 1982.

PORQUERAS MAYO, A. (1957): *El Prólogo como género literario su estudio en el siglo de oro español*, Madrid CSIC Inst. "M. de Cervantes".

- (1968): *El prólogo en el manierismo y en el Barroco españoles*, Consejo superior de investigaciones científicas, Madrid.

SABRY, R. (1987): "Quand le texte parle de son paratexte", *Poétique* 69, Editions du Seuil, Paris.

SALVADOR, V. (1988): *La frontera literària: dotze discursos sobre el discurs*, PPU, Barcelona.

- (1990): "El plaer del paratext", *Lletra de canvi* 25, Montesinos, Barcelona.

STEINBER, S. H. (1974): *Five hundred years of printing*, Penguin Books, Harmondsworth.

- DE LOS AUTORES ANALIZADOS

ARLT, R. (1997): *Los siete locos y Los lanzallamas. Obras (Tomo I)*, Losada, Buenos Aires.

ARREOLA, J.J. (1980): *Confabulario definitivo*, Bruguera, Barcelona.

BORGES, J.L. (1996): *Obras Completas (4 vol.)*, Emecé, Barcelona.

- (1998): *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Alianza Editorial, Madrid.

- (2001): *Arte Poética. Seis conferencias*, Crítica, Barcelona.

CERVANTES, M. (2005): *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario, Real Academia española, Alfaguara, Madrid.

CORTÁZAR, J. (1984): *Rayuela*, Edhasa, Barcelona.

FERNÁNDEZ, M. (1974): *Teorías, (Obras Completas, vol. III)*, El corregidor, Buenos Aires.

- (1997): *Museo de la novela de la Eterna*. Ana María Camblong (ed. crít.) Archivos CSIC-FEC.

- (2000): *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*, Ricardo Piglia (ed.), Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

- (2007): *Epistolario*, Ed. El corregidor, Buenos Aires.

FIELDING, H. (1997): *Joseph Andrews*, Círculo de lectores, Barcelona.

STERNE, L. (2006): *Tristram Shandy*, Alfaguara, Madrid.

TORRI, J. (1964): *Tres libros*. Fondo de Cultura Económica, México.

- (1995): *Epistolarios*, Universidad Autónoma de México.



- SOBRE LOS AUTORES ANALIZADOS

ANDRÉS, P. (2001-2002): "J.L. Borges: «La Casa de Asterión», recreación intelectual de un mito", *Espéculo* 19, Universidad Complutense de Madrid, octubre 2001-febrero 2002 [citado 13 de enero de 2008]. Disponible en internet: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/asterion.html>, ISSN: 1139-3637.

CABRERA, P. "Coloquio Homenaje A Pierre Bourdieu", Facultad de Ciencias Políticas y Sociales y el Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades de la UNAM, México D.F, abril de 2002 [citado el 2 de marzo de 2008]. Disponible en internet: <http://www.tuobra.unam.mx/publicadas/031217013109-EL.html>

CAMBLONG, A. M. (1997): "Estudio preliminar y notas" al *Museo de la novela de la Eterna*, Archivos CSIC-FCE.

- (2003): *Macedonio. Retórica y política de discursos paradójicos*, Eudeba, Buenos Aires.

CARBALLO, E. (1986): *Protagonistas de la literatura mexicana*, Ermitaño, México.

CUESTA Abad, J.M. (1995): *Ficciones de una crisis. Poética e interpretación en Borges*, Gredos, Madrid.

DE TORO, A. (1999): "Borges/Derrida/Foucault", *Jorge Luis Borges: pensamiento y saber en el siglo XX*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Iberoamericana, Madrid.

DE TORO, F. (1999): "Borges/Derrida y la escritura" *Jorge Luis Borges: pensamiento y saber en el siglo XX*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds), Iberoamericana, Madrid.

FISHBURN, E. y Hughes, P. (1990): *A dictionary of Borges*, Redwood Press Ltd, Melksham.

GENEY, B.F. (2003): *El biógrafo de su lector: guía para leer y entender a Macedonio Fernández*, Conaculta, México.

GIORDANO, A. (2005): "La serie Arlt-Cortázar-Puig", en José Amícola y Graciela Speranza (comps.) *Encuentro internacional Manuel Puig*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1998.

-*Modos del ensayo*, Beatriz Viterbo, Rosario.

NIEMEYER, K. (1994): "Las novelas de Macedonio Fernández", Hans-Otto Dill et al. (eds.), *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, Francfort d.M, Vervuert & Madrid, Iberoamericana.

NOGUEROL, F. (1995): *La trampa en la sonrisa: Sátira en la literatura de Monterroso*, Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, Sevilla.

- (1997): "Textos como esquirlas: híbridos genéricos en la obra de Augusto Monterroso", *Ínsula* 612.

PAULS, A. (2004): *El factor Borges*, Anagrama, Barcelona.

PIGLIA, R. (1999): "Sobre Borges", *Cuadernos de reciénvenido* 10, Universidade de São Paulo.

- (2000): *Formas breves*, Anagrama, Barcelona.

- (2003): *Crítica y ficción*, Anagrama, Barcelona.

- (2005): *El último lector*, Anagrama, Barcelona.

RODRÍGUEZ MONEGAL, E. (1972): *El boom de la novela latinoamericana moderna*, Editorial Tiempo Nuevo, Caracas.

- (1984): J. L. Borges por él mismo, Laia, Barcelona.

RUEDA, A. (1992): *Relatos desde el vacío*, Orígenes, Madrid.

SARLO, B. (1998): *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires.

- (2007): *Borges, un escritor en las orillas*, Siglo XXI, México D.F.

SARLO, B. y Altamirano C. (1983): *Literatura-Sociedad*, Hachette, Buenos Aires.

SAVATER, F. (2002): *Jorge Luis Borges*, Omega, Barcelona.

SHAW, D. (1999): *Nueva narrativa hispanoamericana*, Cátedra, Madrid.

WOLFSON, G. (2004): "La libertad de los límites: el origen de la prosa breve en México", *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Francisca Noguero (ed.), Ediciones Universidad de Salamanca.

- BIBLIOGRAFÍA GENERAL

AA.VV. (1980): *El círculo de Praga*, Anagrama, Barcelona.

AA.VV. (2001): *La letra gótica. Tipo e identidad nacional*, Meter Bain y Paul Shaw (coord.), Campgràfic, València.

ADORNO, T. (2003): *Notas sobre literatura*, Akal, Madrid.

AGUIAR e SILVA, V. M. de (1984): *Teoría de la literatura*, vol. I, Almedina, Coimbra.

ANGENOT, M. (1997): "La intertextualidad: pesquisa sobre la aparición y difusión de un campo nocional", *Criterios*, La Habana, Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia.

ASENSI, M. (1990): "Estudio introductorio: Crítica límite/el límite de la crítica", *Teoría literaria y deconstrucción*, Arcos/Libros, Madrid.

AUSTIN, J.L. (1998): *Cómo hacer cosas con palabras*, Paidós, Barcelona.

BAJTÍN, M. (1986): *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica, México.

- (1989): *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid.

- (1999): *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, Madrid.

BALLART, P. (1994): *Eironeia; La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Quaderns Crema, Barcelona.

- (1998): "La impressió del límit", *El contorn del poema*, Quaderns Crema, Barcelona.
- (1999): "Entre estética y semiótica", *Sin fronteras: ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*, Darío Villanueva, Antonio Monegal, Enric Bou (coord.) Universidade de Santiago de Compostela, Castalia, Universitat Pompeu Fabra, cop.
- (2007): *El riure de la màscara*, Quaderns Crema, Barcelona.

BARTHES, R. (1972): *Crítica y verdad*, Siglo XXI, Buenos Aires.

- (1980): *S/Z*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- (1995): *El placer del texto. Lección inaugural*, Siglo XXI, México.
- (2002): "De la obra al texto", *El Susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Paidós, Barcelona.

BLOOM, H. et al. (2003): *Deconstrucción y crítica*. Siglo XXI editores, México.

- (1998): "Elegía al canon" dentro de *El canon literario*, Enric Sullà (comp. y prol.), Arcos/Libros, Madrid.

BOOTH, W. (1974): *La retórica de la ficción*, Bosch, Barcelona.

BOURDIEU. P. (1989): "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método", *Criterios* [en línea], La Habana, nº 25-28, enero 1989-diciembre 1990, [citado 13 de marzo de 2008]. Disponible en internet: <http://www.criterios.es/pdf/bourdieucampo.pdf>, ISSN: 0864-0475.

- (1991): *El sentido práctico*, Taurus, Madrid.
- (2005): *Las reglas del arte*, Anagrama, Barcelona.

BOWIE, A. (1997): *From Romanticism to Critical Theory. The Philosophy of German Literary Theory*, Routledge, Londres/New Cork.

CALVINO, I. (1998): "El arte de empezar y el arte de acabar", *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid.

CASAS, A. (1994): "Pragmática y poesía" *Avances en Teoría de la Literatura*, Darío Villanueva (comp.), Universidad Santiago de Compostela.

CATELLI, N. (2005): "Literatura y literariedad" *Teoría literaria y literatura comparada*, Jordi Llovet (coord.), Ariel, Barcelona.

CIRLOT, V. (1996): "L'estètica de la recepció", *Teoria de la literatura*, Jordi Llovet (ed.), Columna, Barcelona.

COMPAGNON, A. (1979): *La seconde main o le travail de la citation*, Editions du Seuil, Paris.

CRUZ, M. (1981): *El historicismo. Ciencia social y filosofía*, Montesinos, Barcelona.

CUDDON, J.A. (1998): *A Dictionary of literary terms and Literary Theory*, Blackwell Publishers, Oxford Ltd.

CHATMAN S. (1990): *Historia y discurso*, Taurus, Madrid.

CHICO RICO, F. (1988): *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, Universidad de Alicante, DL.

DERRIDA, J. (1975): *La Diseminación. Fundamentos*, Madrid.

- (1977): *Posiciones, Pre-textos*, Valencia.

- (1989): *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Madrid.
- (1998): *Márgenes de la filosofía*, Cátedra.
- (2001): *La verdad en pintura*, Paidós, Barcelona.

De PERETTI, C. (1989): *Texto y deconstrucción*, Anthropos Editorial, Barcelona.

DIJK, T. A. (1980): *Texto y contexto: semántica y práctica del discurso*, Cátedra, Madrid.

- (1987): "La pragmática de la comunicación literaria" en *Pragmática de la comunicación literaria*, José A. Mayoral (ed.), Arcos/Libros, Madrid.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1987): "Literatura y actos de lenguaje" *Pragmática de la comunicación literaria*, José A. Mayoral (ed.), Arcos-Libros, Madrid.

DUBOIS, J. (1979): *Diccionario de lingüística*, Alianza Editorial, Madrid.

ECO, H. (1979): *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona.

- (1997): "Apostillas a *El nombre de la rosa*", *El nombre de la rosa*, Random House Mondadori, Barcelona.

ÉTIEMBLE, R. (1974): *La escritura*, Labor, Barcelona.

EVEN-ZOHAR, I. (2007): *Polisistemas de cultura*, Universidad de Tel Aviv, Tel Aviv, [citado 14 de diciembre de 2007]. Disponible en internet: [http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas\\_de\\_cultura2007.pdf2007](http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf2007).

- (1999): "La literatura como bienes y como herramientas" *Sin Fronteras: Ensayos de Literatura Comparada en Homenaje a Claudio Guillén*, Darío Villanueva, Antonio Monegal y Enric Bou (coords.), Universidade de

Santiago de Compostela, Castalia, Universitat Pompeu Fabra, Castalia, Madrid.

FERRATER MORA, J. (1970): *Diccionario de filosofía*, Sudamericana, Buenos Aires.

FERRO, R. (1992): *Escritura y desconstrucción. Lectura (h)errada con Jacques Derrida*, Biblos, Buenos Aires.

FISCH, S. (1989): "La literatura en el lector: estilística afectiva", *Estética de la recepción*, Rainer Warning (ed.), Visor, Madrid.

FLORES, R. (1984): *The rhetoric of doubtful authority*, Cornell University Press, London.

FORRADELLAS, J. y Marchese, A. (1986): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Ariel, Barcelona.

FOUCAULT, M. (1999): *Entre filosofía y literatura*, Paidós, Barcelona.

- (2001): *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México.

GADAMER, H. G. (2001): *Verdad y método I*, Sígueme, Salamanca.

- (2002): *Verdad y método II*, Sígueme, Salamanca.

GARCÍA BERRIO, A. y HUERTA CALVO, J. (1999): *Los géneros literarios: sistema e historia*, Cátedra, Madrid.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, (1997): *Teoría de la ficción narrativa*, Arcos/libros, Madrid.



- GENETTE, G. (1989): *Figuras III*, Lumen, Barcelona.
- (1998): *Nuevo discurso del relato*, Cátedra, Madrid.
- GOFFMAN, E. (1974): *Frame Analysis*, Northeastern University Press, Boston.
- GRICE, H. P. (1967): *Logic and conversation*, Harvard University Press, Cambridge.
- GUILLÉN, C. (2005): *Entre lo uno y lo diverso*, Crítica, Tusquets, Barcelona.
- HARRIS, W. V. (1998): "La canonicidad", *El canon literario*, Enric Sullà (comp. y prol.), Arcos/Libros, Madrid.
- HAUSER, A. (1965): *El manierismo, crisis del Renacimiento*, Guadarrama, Madrid.
- HILLIS MILLER, J. (1990): "El crítico como anfitrión", *Teoría Literaria y Deconstrucción*, Manuel Asensi (ed.), Arcos/Libros, Madrid.
- INGARDEN, R. (1989): "Concreción y reconstrucción", *Estética de la recepción*, Rainer Warning (ed.), Visor, Madrid.
- ISER, W. (1987): "El proceso de lectura. El enfoque metodológico", *Estética de la recepción* Juan Antonio Mayoral (ed.), Arcos/Libros, Madrid.
- (1987): *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Taurus, Madrid.
- (1989): "La estructura apelativa de los textos", *Estética de la recepción*, Rainer Warning (ed.), Visor, Madrid.

- (1989): "La realidad de la ficción", *Estética de la recepción*, Rainer Warning (ed.), Visor, Madrid.

- (1989): "El papel del lector en Joseph Andrews y Tom Jones de Fielding", *Estética de la recepción*, Rainer Warning (ed.), Visor, Madrid.

JAUSS, H. R. (1986): *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid.

- (1991): "La teoria de la recepció. Notes a uns antecedents poc estudiats", *Teoria de la recepció*, Barcanova, Barcelona.

- (1991): "Grandesa i decadència de la modernitat recent", *Teoria de la recepció*, Barcanova, Barcelona.

- (2000): *Historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria*, Península, Madrid.

JENNY, L. (1976): "La stratégie de la forme", *Poétique* 27, Éditions du Seuil, Paris.

KERMODE, F. (1998): "El control institucional de la interpretación" *El canon literario*, Enric Sullà (comp. y prol.) Arcos/Libros, Madrid.

KORDA, M. (2005): *Editar la vida. Mito y realidades de la industria del libro*, Debate, Barcelona.

KRISTEVA, J. (1978): "La palabra, el diálogo y la novela", *Semiotica* 1, Fundamentos, Madrid.

JAKOBSON, R. (1981): *Ensayos de Lingüística general*, Seix Barral, Barcelona.

- (1989): *Lingüística i poètica i altres assaigs*, Edicions 62, Barcelona.

LÁZARO CARRETER, F. (2000): "La comunicación literaria", *Estudios de Lingüística, Crítica*, Barcelona.

LOTMAN, I. (1978): *La estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid.

- (1996): *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Cátedra, Madrid.

- y USPENSKI, B. (1979): "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura", *Lotman y Escuela de Tartu: Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra.

MANGUEL, A. (2001): *Una historia de la lectura*, Alianza, Madrid.

MILLARES, C. (1971): *Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas*, Fondo de Cultura Económica, México.

MORHANGE, J.L. (1995): "Incipit narratifs" *Poétique* 104, Éditions du Seuil, Paris.

MAINER, J.C. (1998): "Sobre el canon de la literatura española del siglo XX", *El canon literario*, Enric Sullà (comp. y prol.), Arcos/Libros, Madrid.

MUNTAÑOLA, J. (2000): *La Topogénesis*, Edicions UPC, Barcelona.

OHMANN, R. (1999a): "Los actos de habla y la definición de literatura", *Pragmática de la comunicación literaria*, José Antonio Mayoral (ed.), Arcos/Libros, Madrid.

- (1999b): "El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas" en *Pragmática de la comunicación literaria*, José A. Mayoral (ed.), Arcos/Libros, Madrid.

ORTEGA y GASSET, J. (1983): "Meditación del marco" en *Obras Completas*, Vol. 2, Alianza Editorial, Madrid.

PAVEL, Th. (2005): *Representar la existencia*, Crítica, Barcelona.

PAZ, O. (1996): *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F.

PONZIO, A. (1998): *La revolución bajtiniana*, Cátedra, Madrid.

POZUELO YVANCOS, J.M. (1993): *Poética de la ficción*, Síntesis, Madrid.

- (1988): *Teoría del lenguaje literario*, Cátedra.

- (1998): "I. Lotman y el canon literario", *El canon literario*, E. Sullà (comp.), Madrid, Arcos Libros.

PRATT, M. L. (1977): *Toward a speech act theory of literary discourse*, Indiana University Press, Bloomington.

RAMA, C. M. (1959): *Teoría de la historia*, Editorial Nova, Buenos Aires.

RAMÍREZ BOSCAN, B. (2002): "Reflexiones del umbral en arquitectura", en Josep Muntañola i Thornberg (ed.), *El futur de l'arquitecte: ment, territori, societat*, Edicions UPC, Barcelona.

REYES, G. (1984): *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos.

- (1994): *La Pragmática lingüística: el estudio del uso del lenguaje*, Montesinos, Barcelona.

RICOEUR, P. (1995): *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Siglo XXI, México D.F.

RIFFATERRE, M. (1979): *La Production du texte*, Éditions du Seuil, Paris.

SCHLEGEL, F. (1994): *Poesía y filosofía*, Alianza, Madrid.

SCHIMDT, S. J. (1987): "La comunicación literaria", *Pragmática de la comunicación literaria*, José A. Mayoral (ed.), Arcos/Libros, Madrid.

SEARLE, J. (1990): *Actos de habla: ensayos de filosofía del lenguaje*, Cátedra, Madrid.

SEGOVIA, T. (1988): "El infierno de la literatura", *Ensayos I*, UAM, México.

SEGRE, C. (1985): *Principios de análisis del texto literario*, Crítica, Barcelona.

SULLÀ, E. (1998): "El debate sobre el canon literario" *El canon literario*, Enric Sullà (pról. y comp.), Arcos/Libros, Madrid.

TATARKIEWICZ, W. (2002): *Historia de seis ideas: arte, belleza, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos, Madrid.

USPENSKY, B. (1973): *A poetics of composition*, University of California Press.

VAN GENNEP, A. (1986): *Los ritos de paso*, Taurus, Madrid.

VILLANUEVA, D. (1994): "Fenomenología y pragmática del discurso literario", *Avances en Teoría de la Literatura*, Darío Villanueva (comp.), Universidad Santiago de Compostela.

VALLCORBA, J. (2005): *Listos para leer: diseño de libros en España = Ready to read: book design from Spain*, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Sociedad Estatal para el Desarrollo del Diseño y la Innovación (DDI), Madrid.

VILLORO, J. (2008): "El Quijote, una lectura fronteriza", *De eso se trata*, Anagrama, Barcelona.

VIÑAS, D. (2002): *Historia de la Crítica literaria*, Ariel, Barcelona.

VODICKA, F. (1989): "La estética de la recepción de las obras literarias", *Estética de la recepción*, Visor, Rainer Warning (ed.), Madrid.

WARNING, R. (1989): "Prólogo", *Estética de la recepción*, Visor, Madrid.

WEINRICH, H. (1981): *Lenguaje en textos*. Gredos, Madrid.

WELTE, W. (1985): *Lingüística moderna: terminología y bibliografía*, Gredos, Madrid.

WOODMANSEE, M. (1996): *The author, art and the market*, Columbia University Press, New York.

ZAVALA, R. (1991): *El libro y sus orillas*, Unam, México D. F.