

Maite Alvarado

Paratexto

Instituto de Lingüística
Facultad de Filosofía y Letras

Cátedra de Semiología y
Oficina de Publicaciones
Ciclo Básico Común

Universidad de Buenos Aires

1. Naturaleza del paratexto

1. La forma del paratexto

Lo que llamamos *texto* es, en primera instancia, una superficie escrita en la que, a simple vista, se distinguen zonas o bloques diferenciados. Los títulos se destacan por su ubicación, por la distancia que los separa del resto del texto y por otras marcas gráficas, como tipo de letra distinto o subrayado. La disposición en párrafos, que pueden estar separados por un interlineado más amplio o empezar con sangría, es otra de las primeras informaciones que el lector obtiene, antes incluso de emprender la lectura propiamente dicha, junto con lo escrito en los márgenes, las notas o anotaciones que no pertenecen al texto sino que son agregados o aclaraciones hechas en un momento posterior. A estos primeros datos, presentes en casi todos los textos, impresos o manuscritos, pueden sumarse variaciones de tipo y cuerpo de letra, asteriscos o números insertados sobre o al nivel de la línea, comillas, paréntesis, guiones, signos todos que son captados por contraste con la grafía dominante. Algunos de ellos son signos de puntuación, es decir, forman parte del código escrito en su dimensión ideográfica. Los signos de puntuación, en su conjunto, integran un sistema de señalización del texto escrito cuya finalidad principal es organizar la información que este aporta, jerarquizar las ideas e indicar la distancia o el grado de compromiso que tiene el que escribe con las palabras que usa. Los signos de puntuación, por lo mismo, son parte del texto; sin ellos, este sería una masa indiscriminada de palabras casi imposible de descifrar; es decir, no sería texto.

Pero no todos los signos que se relevan en este “barrido” inicial, previo a la lectura, pertenecen al texto del mismo modo que la puntuación. Las variaciones tipográficas y de diagramación o disposición de texto y gráfica (cuadros, gráficos, ilustraciones, etc.) en la página, son cuestiones morfológicas, que hacen a la *forma en que el texto se presenta a la vista*. Un mismo texto puede asumir “formas” (diseños) distintos, sin que el contenido del mismo se modifique sustancialmente. Estos aspectos morfológicos constituyen un “plus” que se agrega al texto para facilitar la lectura o para favorecer un tipo de lectura que interesa al autor propiciar. Se trata, entonces, de *elementos paratextuales*, auxiliares para la comprensión del texto.

2. Un aparato de recepción

Del mismo modo, son paratextuales los *textos subsidiarios*, como notas, referencias bibliográficas, índices, epígrafes...

“Antes de ser un texto, el libro es, para el lector, una cubierta, un título, una puesta en página, una división en párrafos y en capítulos, una sucesión de subtítulos eventualmente jerarquizados, una tabla de materias, un índice, etc., y, desde luego, un conjunto de letras separadas por blancos. En síntesis, un libro es ante todo un proceso multiforme de espacialización del mensaje que se propone a la actividad de sus lectores.” (Hébrard, 1983:70)

Si bien el paratexto no es privativo del material impreso, es allí donde se manifiesta en todo su esplendor. Por una parte, porque a mayor tecnología se multiplican los recursos destinados a facilitar la lectura. Por otra, porque los textos impresos, por lo general, van destinados a un receptor plural -a un público lector- y a un mercado. La mayoría de los textos impresos -no todos, desde luego- son, además, mercancías, y, para competir en el mercado específico, requieren de un aparato paratex-

tual cada vez más sofisticado. Proliferan, entonces, en el caso de los libros, fundas, bandas, tapas de colores llamativos, destinadas a captar la atención del lector con un mensaje corto y directo, que se añade al más clásico de solapas y contratapas. Los medios de prensa, por su parte, compiten en el diseño de sus tapas y en la ingeniosidad de sus titulares y copetes que anticipan el contenido de las notas.

Rito de iniciación del texto que ingresa a la vida pública, el paratexto se define como un *aparato montado en función de la recepción* (Genette, 1987). Umbral del texto, primer contacto del lector con el material impreso, el paratexto es un instructivo, una guía de lectura. En este sentido, los géneros escritos¹ cuentan entre sus marcas aspectos paratextuales que permiten anticipar, en cierta medida, el carácter de la información y la modalidad que esta asumirá en el texto. Esto es particularmente evidente en el caso de la prensa, donde la sola presencia de un recuadro rodeando un texto firmado indica que se trata de una opinión sobre los sucesos referidos en la página; pero también los géneros literarios, científicos o de divulgación ofrecen al lector, desde su formato, elementos de reconocimiento y la oportunidad de formular primeras hipótesis sobre el contenido del texto, que la lectura, a posteriori, confirmará o refutará. Una ojeada rápida a una mesa de librería, sin ir más lejos, permite discriminar, a partir del diseño de tapa, literatura, ciencia, ensayo, libros técnicos, de autoayuda, etc.

3. Los márgenes del texto

Gérard Genette define el paratexto como *lo que hace que el texto se transforme en libro* y se proponga como tal a sus lectores y al público en general (Genette, 1987). Además de los elementos verbales (prefacios, epígrafes, notas, etc.), Genette incluye manifestaciones icónicas (ilustraciones), materiales (tipografía, diseño) y puramente factuales (hechos que pesan sobre la recepción, información que circula por distintos medios acerca de un autor, por ejemplo. Es el caso del físico Stephen Hawkins, cuya *Historia del tiempo* fue best-seller en 1991, en parte debido a la coincidencia, en la persona del autor, de una extraordinaria capacidad intelectual y una notoria discapacidad física).

Etimológicamente, “paratexto” sería lo que rodea o acompaña al texto (*para* = junto a, al lado de), aunque no sea evidente cuál es la frontera que separa texto de entorno. El texto puede ser pensado como objeto de la lectura, a la que preexiste, o como producto de ella: se lee un texto ya escrito o se construye el texto al leer. Pero ya se considere que el texto existe para ser leído o *porque* es leído, la lectura es su razón de ser, y el paratexto contribuye a concretarla. Dispositivo pragmático, que, por una parte, predispone -o condiciona- para la lectura y, por otra, acompaña en el trayecto, cooperando con el lector en su trabajo de construcción -o reconstrucción- del sentido.

Desde una perspectiva pragmática, se podría decir que es el objetivo de la lectura el que decide el recorte y, por lo tanto, define el carácter paratextual o textual de algunos elementos. Un prólogo puede perder su carácter de tal al ser desvinculado del corpus que prologa y analizado en sí mismo como texto. Pero ese cambio de perspectiva implica su exclusión del paratexto. Lo que relativiza la definición puramente pragmática y obliga a indagar en lo discursivo si hay rasgos distintivos que diferencien texto de paratexto.

El propio Genette se encarga de precisar que el paratexto es, básicamente, “*un discurso auxiliar, al servicio del texto, que es su razón de ser*” (Genette, 1987:16). En esta misma línea, Daniel Jacobi lo define como el “conjunto de elementos del cotexto a los que el propio texto puede remitir por un sistema de referencias señalizadas como “ver fig.” o “Cf.””². Claro que escritores como Ro-

¹ Los géneros discursivos, para Mijaíl Bajtín, son tipos relativamente estables de enunciados que comparten características temáticas, estilísticas y de estructura. Las distintas esferas de la actividad se organizan alrededor de géneros discursivos más o menos específicos. Ver Mijaíl Bajtín, “El problema de los géneros discursivos”, en Bajtín, M., *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.

² Se trata de una nota al pie en la que Daniel Jacobi hace referencia a Martins-Balbar. Está en Daniel Jacobi, “Figures et figurabilité de la science dans des revues de vulgarisation”, *Langages* Nro 75 (*Lettres et icone*), setiembre 1984, p.25.

dolfo Walsh, en su cuento "Nota al pie", y Vladimir Nabokov, en *Pálido fuego*³, han cuestionado la extraterritorialidad de lo paratextual y su carácter subsidiario, trasladando a las notas el cuerpo central del texto. Pero la literatura, es sabido, gusta de la transgresión.

Lindando con el texto por los márgenes o fundiéndose con él para darle forma, recurriendo al lenguaje de la imagen o privilegiando el código lingüístico, el paratexto pone su naturaleza polimorfa a disposición del texto y de su recepción.

2

Antes de emprender una lectura minuciosa del párrafo 4, haga una lectura por barrido (recorra la superficie del texto recogiendo la información que salte a la vista). ¿Cuál es el tema del párrafo 4? ¿Qué sé dice, a grandes rasgos, sobre ese tema?

4. Paratexto y comunicación escrita

La categoría de "paratexto" es propia del mundo gráfico, ya que descansa sobre la espacialidad y el carácter perdurable de la escritura⁴.

Al pasar de un borrador a un texto para ser leído por otro, se ponen en funcionamiento una serie de operaciones destinadas a darle legibilidad a ese escrito. En buena medida, esas operaciones están orientadas a asegurar la coherencia textual⁵: a separar lo que no debe estar junto y unir lo que sí, a indicar cambios de tema, a resaltar los conceptos más importantes, a completar la información que brinda el texto sin interrumpir su continuidad. Estas operaciones paratextuales implican una, vuelta sobre el texto, que la naturaleza del código escrito hace posible.

4. 1. El estatuto de la escritura.

Para Ferdinand de Saussure, la escritura era un código segundo, cuya función no era otra que reproducir el habla (Saussure, 1965:72). Cuando define el signo lingüístico, unidad mínima del código, Saussure describe el significante como la huella psíquica del sonido, la imagen acústica que acompaña al significado⁶. De esta manera, los sonidos se incorporan al código como forma ("La lengua es forma pura"). A la escritura, por lo tanto, no le queda otro destino que la transcripción de esos sonidos. Pero ¿es justo ese destino de mero registro?

4. 1. 1. La escritura objetiva el mensaje.

³ El cuento de R. Walsh está estructurado en dos niveles: texto principal y nota al pie; esta última se continúa de página a página y va ocupando cada vez más lugar, hasta desplazar al supuesto texto principal. En el caso de la novela de Nabokov, en cambio, se trata de notas a un poema en las que el editor ficticio va construyendo una historia.

⁴ La cultura electrónica sustituye la noción de texto por la de "hipertexto": en el hipertexto no existe adentro ni afuera, principal ni accesorio, ya que se borran las fronteras que separan el centro de la periferia. "(...) El diseño del hipertexto permite al lector agregar o borrar fragmentos y definir como creación propia el tipo de red articuladora que configurará la lectura a efectuar (...)" (Saccomano, 1993: 57-58).

⁵ La coherencia, para algunos autores, es una propiedad de los textos, cuyas proposiciones se organizan en torno a un tema común o macroestructura. Para otros autores, en cambio, es una construcción del lector, que asigna significado a la información que brinda el texto.

⁶ Saussure define el signo lingüístico como una entidad de dos caras: significado o concepto y significante o imagen acústica.

Es evidente que el habla materializa el pensamiento de manera distinta de la escritura, ya que ésta, por su carácter de marca, *permanece más allá de su propia enunciación*. La escritura marca un espacio, deja una huella, un dibujo que se separa del que enuncia y constituye un objeto distinto. Esta objetivación es ajena al habla: la voz es prolongación del cuerpo y las palabras pronunciadas, como dice el poeta, “son aire y van al aire”. Ese objeto inscripto en una superficie se puede recorrer en distintas direcciones, tachar, borrar, corregir, e incluso destruir: el sujeto ejerce un control sobre lo escrito que no es posible sobre lo oral. Refranes como “el pez por la boca muere” son versiones populares de esta constatación. Como afirma Roland Barthes, el habla sólo puede corregirse agregando más habla⁷. Por oposición, la sujeción de la escritura la vuelve más dócil, más cautelosa, menos apta a los arrebatos y a las desprolijidades (difícilmente haya en la escritura lugar para el lapsus ni para la espontaneidad que suele generar el contacto interpersonal en la comunicación oral).

4.1.2. *La recepción del mensaje escrito es diferida.*

El habla se completa con los datos de la situación de enunciación, que llena los sobreentendidos: el hecho de que emisor y receptor compartan un mismo escenario y el tiempo de la enunciación, autoriza a valerse de índices lingüísticos como los demostrativos, que señalan al contexto, así como de gestos y ademanes que, sumados a la entonación y a las pausas, completan el sentido de las palabras. En el enunciado escrito, en cambio, *el valor semántico de los términos dependerá más del entorno verbal que del contexto*. Esta mayor independencia se explica porque la comunicación escrita es diferida, recepción y emisión no son simultáneas sino que media tiempo entre ellas, lo que vuelve indispensable el llenado de los sobreentendidos a fin de reducir la ambigüedad, dado que tampoco existe el *feed-back* que en la comunicación oral funciona como reaseguro de que el mensaje ha sido correctamente decodificado.

4.1.3. *La escritura es espacial.*

Por último, *la escritura se despliega en el espacio bidimensional de la página*, permitiendo la lectura cruzada, y también la disección, el análisis, operaciones impensables en el habla. La diagramación, así como la disposición en cuadros, gráficos y tablas sólo son posibles en la escritura, que a la ocupación y marcación del espacio suma la permanencia estructurada. Si la tecnología ha posibilitado la permanencia del habla, desplazando a la escritura de muchas zonas que tradicionalmente ocupaba, se trata de una permanencia lineal, el habla sólo puede recorrerse en un sentido, en una sucesión, y es imposible el manejo cuasi-simultáneo del mensaje a los fines del análisis. La linealidad gráfica es doble, tanto horizontal como vertical, lo que posibilita la clasificación y estructuración de la información. No casualmente se llama “texto” (tejido) al enunciado escrito. A la red de la escritura, la lectura le superpone otras, porque también leer es desplegar redes, esta vez sobre lo ya escrito. Estas redes de la lectura suelen dejar sus huellas en el texto: subrayados, flechas, cruces, notas, signos diversos salpicando los márgenes u ocupando el interlineado. De esta forma se señala el texto, escribiéndolo, como una forma de apropiación⁸.

4.2. Posibilidad y necesidad del paratexto

Los elementos que integran el paratexto dependen del carácter espacial y autónomo de la escritura: *bibliografías, índices*, serían impensables en forma oral; así como la objetivación del mensa-

⁷ “El habla es irreversible, así es: no se puede retomar una palabra salvo aclarando con precisión que se la retoma. Aquí, borrar significa añadir; si quiero borrar aquello que acabo de enunciar, no puedo hacerlo sino mostrando la goma (debo decir “o más bien”, “me expresé mal”)...” dice Roland Barthes en “Escritores, intelectuales, profesores”, en: Roland Barthes, *El proceso de la escritura*, Buenos Aires, Ediciones Caldeón, 1974, pp.11-12.

⁸ No es otra la función de la firma, atribución de un discurso a un sujeto con carácter probatorio.

je, la distancia que supone la escritura, hace posibles *notas y prólogos*, en los que el propio autor analiza, critica, amplía o sintetiza su discurso. Además, los elementos del paratexto cumplen, en buena medida, una función de refuerzo, que tiende a compensar la ausencia del contexto compartido por emisor y receptor. Es el caso de muchas *ilustraciones*, y en particular de la *gráfica* (representación visual de la información en la superficie de la página).

La comunicación escrita exige la puesta en funcionamiento de un dispositivo que asegure o refuerce la interpretación del texto que el autor quiere privilegiar. Ese dispositivo actúa, en buena parte, sobre el componente gráfico del texto, sobre su carácter espacial, reforzando visualmente el sentido, o bien superponiéndole un segundo mensaje, de naturaleza instruccional: lea A antes que B, lea C con más atención que B, lea X junto con Y. *El texto escrito -impreso o manuscrito- busca evitar, por los medios a su alcance, los efectos del diferimiento de la comunicación.*

Pero no es esta, desde luego, la única función del paratexto.

5. Paratexto y texto impreso

5.1. Soportes móviles de la escritura

Según Marshall McLuhan, “el libro *Impreso creó el mundo moderno, ya que prolongó la voz y la mente del hombre y puso fin, psíquica y socialmente, al parroquialismo y al tribalismo en el espacio y en el tiempo*” (McLuhan, 1985).

Un libro es básicamente un formato, una disposición de palabras sobre papel, con una tipografía determinada. La propia palabra “libro”, en distintas lenguas, designa al soporte:

“(...)**Biblos**, en griego, es la fibra interior de ciertas plantas, principalmente el papiro; **liber**, en latín, es la capa fibrosa situada debajo de la corteza de los árboles; **book**, en inglés, y **Buch**, en alemán, tienen la misma raíz indoeuropea que **bois** en francés; **kniga**, en ruso, procede probablemente, por conducto del turco y del mongol, del chino **king**, que designa el libro clásico, pero que en un principio significaba la trama de la seda(...)” (Escarpit, 1968:16).

Si la invención de la escritura significó, para la palabra, la conquista del tiempo, la invención del libro lo fue del espacio, ya que confirió movilidad al escrito, primero bajo la forma de *volumen* (rollo de hojas de papiro), luego de *codex* (folios de pergamino cosidos), hasta asumir, con la llegada del papel a mediados del siglo XIII, una forma más cercana a lo que actualmente conocemos.

Pero desde los primeros tiempos, el libro estuvo destinado a la venta. En las librerías de Atenas y de Roma, se vendían ejemplares copiados a mano por *bibliógrafos* o copistas. La copia a mano, ya fuera en los talleres (verdadero antecedente de las editoriales), ya, durante la Edad Media, en los monasterios, se extendió hasta el siglo XIV, cuando el acceso a la lectura de nuevos sectores de la sociedad implicó un aumento en la demanda de libros que la antigua técnica no podía satisfacer, condiciones que hicieron posible el salto tecnológico hacia la imprenta.

A su vez, la enorme demanda de lectura por parte de una clase para la que no estaba pensado el libro fue una de las causas del desarrollo de los diarios. Evidentemente, el universo del texto impreso no se agota en el libro: desde antiguo, bandos y proclamas, hojas volantes (literatura de buhoneros), literatura “de cordel” (folletines), circulan, por distintos canales, más masivamente que el libro. Este es el destino de los periódicos, que irán capturando paulatinamente las apetencias lectoras de un público más extendido cada vez, independientemente de los vaivenes de la industria del libro.

5.2. La lectura silenciosa

Hasta bien entrado el siglo XIV, la forma más corriente de publicación era la *lectura pública*. Los autores daban a conocer su obra leyéndola en voz alta -o dándola a leer a un lector- ante un auditorio. El auditorio comenzó siendo selecto, pero rápidamente se fue ampliando y diversificando. Para el siglo XIII, la lectura pública ya había caído en descrédito entre los sectores ilustrados, que se inclinaban por la *lectura silenciosa*, en principio en el mundo universitario y eclesiástico; pero a lo lar-

go del siglo siguiente la nueva técnica se extiende a las aristocracias laicas. Este cambio en las técnicas de lectura estuvo favorecido por ciertas transformaciones del manuscrito, como la separación de palabras -que no existía hasta entonces-, y modificó sustancialmente la relación con el libro, ya que la lectura silenciosa permite operaciones sobre el texto de carácter analítico que de otra manera no tendrían cabida; es el origen de *notas*, *índices* y otros elementos paratextuales (Chartier, 1985).

No sólo la escritura, entonces, sino también la lectura silenciosa, anterior a la invención de la imprenta -aunque recién entonces puede decirse que empieza a generalizarse y a extenderse a capas más amplias de la población-, son condiciones para la aparición y la rápida multiplicación de elementos paratextuales que tienden tanto a *reemplazar la entonación de la voz y el ritmo de la lectura en voz alta como a favorecer una relación analítica con el texto*, que antes estaba reservada exclusivamente a los eruditos.

5.3. El mercado del libro

De la mano de la imprenta, vinieron otras transformaciones en el circuito de publicación: por una parte, la especialización y la división del trabajo (con lo que se separaron funciones que hasta entonces habían estado concentradas: autor, editor, imprentero y librero). Se modificaron, así, las relaciones en el interior del sistema de producción, donde se da una división social del trabajo entre los trabajadores manuales, que se encargan de la impresión y no tienen responsabilidad en el contenido del producto, y los trabajadores intelectuales -escritores, periodistas y artistas gráficos-, responsables de la obra⁹. Y también, en el caso del escritor, titular de su propiedad intelectual, dato que constituye la segunda modificación importante que se desprende de la división de funciones: junto con el crecimiento del editor como figura clave, se organiza la profesión de escritor, que empieza a exigir rentabilidad.

Este proceso incide en la aparición de elementos paratextuales que hacen, por una parte, a estrategias de mercado y, por otra, a la progresiva institucionalización y legalización de las relaciones sociales en el interior de la producción cultural. *El nombre de autor, el copyright, el colofón, el sello editorial*, son marcas de este proceso, así como la innovación en el terreno de los formatos y las tapas constituyen las señales de una 'mercantilización' creciente de los objetos culturales.

En este sentido, cuanto más avanza el imperio de lo audiovisual, más importancia asumen los componentes materiales e icónicos del paratexto. *En cuanto el texto se hace público, deja de bastarse por sí mismo y reclama la puesta en juego de una estrategia orientada a "captar" y satisfacer las exigencias de ese receptor plural* Con el auge de la imagen, los textos impresos deben "entrar por los ojos" para poder competir en el mercado de las comunicaciones y el consumo cultural. El color y las técnicas de reproducción de la ilustración constituyen, por una parte, argumentos de mercado, que permiten al material impreso competir con los productos de la comunicación audiovisual, principalmente en algunas franjas, como los productos destinados al público infantil. Pero, por otra parte, es allí donde subsiste lo artesanal y, por lo tanto, el valor estético, que la cultura impresa sigue detentando frente a la masividad de la cultura audiovisual.

⁹ Al respecto se puede consultar la obra clásica de Raymond Williams, *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, Paidós, 1982, pp.44-47.

5.4. Mercados simbólicos.

A su vez, en respuesta a los requerimientos de una producción científica e intelectual cada vez más abundante y diversificada, las publicaciones especializadas deben brindar la mayor cantidad de información posible en la menor cantidad de espacio. Es así como proliferan los sistemas de codificación, clasificación, organización y jerarquización de datos, de referencias y de representación gráfica de la información en el interior de este tipo de libros y publicaciones. Este aspecto, que hace al carácter de mercancía simbólica de estas publicaciones, se aprecia sobre todo en artículos científicos, tratados e informes de investigación, en los que tanto la gráfica como la abundante red de referencias intertextuales que pueden apreciarse en las bibliografías constituyen un argumento ineludible en el mercado simbólico en el que se inscriben¹⁰.

2

Resuma, en no más de treinta líneas, lo que ha leído en el párrafo 5.

2.Elementos del paratexto

1.Parámetros de clasificación

La categoría de *paratexto* es lo bastante amplia o difusa para admitir en su interior elementos muy diversos. Como dijimos, G. Genette incluye en ella tanto elementos verbales como icónicos, materiales y factuales. Por nuestra parte, preferimos fusionar lo que él caracteriza como elementos icónicos y materiales en una sola clase: *paratexto icónico*, porque consideramos que tanto las ilustraciones y la gráfica como los elementos que se engloban en la composición *ponen el acento en lo perceptivo*. Por lo demás, dejaremos de lado los elementos factuales, dado que escapan a cualquier intento de sistematización. De manera que *nos limitaremos, en principio, al paratexto que hemos caracterizado como icónico, y al verbal*, distinción esta que se basa en el predominio –no excluyente- de uno u

¹⁰ “(...) Cualquier situación lingüística funciona como un mercado en el cual el locutor coloca sus productos y lo que él produzca para este mercado dependerá de sus previsiones sobre los precios que alcanzarán sus productos (...)” dice Pierre Bourdieu en “Lo que quiere decir hablar”, en P. Bourdieu, *Sociología y cultura*, México, Grijalbo, 1990. El intercambio de bienes simbólicos o mercancías simbólicas, como son los objetos culturales, se rige por las leyes del mercado simbólico respectivo, que los evalúa y les pone “precio”.

otro. Como se verá, existen notorias superposiciones, casos de anfibología que autorizarían a hablar de un *paratexto mixto o icónico-verbal*¹¹.

Pero no es este el único criterio para clasificar tipos de paratextos. Genette distingue el *peritexto* del *epitexto*, según se trate de elementos paratextuales que rodeen el texto dentro de los límites del libro (peritexto) o fuera del libro (epitexto): dentro de este último están los diversos discursos que la editorial despliega con vistas a la promoción y venta de un libro y que en su mayoría coinciden con su lanzamiento: *gacetillas, entrevistas al autor, afiches, presentaciones, reseñas en medios de prensa*; incluso los *catálogos* pueden considerarse parte del epitexto. En nuestro caso, nos limitaremos a los elementos paratextuales que se encuentran dispersos en el libro mismo, a lo que Genette denomina peritexto, y retomaremos, de su clasificación, la distinción entre editorial y autoral, según quién sea el emisor de este discurso de “transición-transacción”.

G.Genette organiza su descripción de los elementos que integran el paratexto a partir de las clásicas preguntas: ¿quién?, ¿cómo?, ¿dónde?, ¿cuándo?, ¿para qué?

El “quién” corresponde a la enunciación: el paratexto puede ser autoral o editorial. Autor y editor son los responsables de la publicación, si bien pueden delegar algunas instancias del proceso en un tercero. Por lo general, los aspectos publicitarios del paratexto corren por cuenta del editor, mientras que su función de auxiliar para la comprensión del texto queda en manos del autor o de un tercero en quien este la delega. Aunque a menudo se entrecruzan ambos aspectos, ya que un buen aparato auxiliar de la lectura es un argumento de venta en determinados sectores, y, además, ningún autor es indiferente al éxito de sus publicaciones. En el caso de ediciones póstumas, el paratexto crítico suele ser asignado a un tercero por el editor o por el director de colección, figura de peso, que suele representar al editor aunque su interés no es sólo comercial (el director de colección suele ser un especialista en el campo que perfila la colección). Roger Chartier diferencia lo que él llama “procedimientos de puesta en texto” y “procedimientos de puesta en libro”: “(...) *Se pueden definir como relevantes de la puesta en texto las consignas, explícitas o implícitas, que un autor inscribe en su obra a fin de producir una lectura correcta de ella, conforme a su intención(...)* Pero esas primeras instrucciones están cruzadas por otras, encarnadas en las propias formas tipográficas: la disposición del texto, su tipografía, su ilustración. Estos procedimientos de puesta en libro no dependen de la escritura sino de la impresión, no son decididos por el autor sino por el librero-editor, y pueden sugerir lecturas diferentes de un mismo texto(...)

 (Chartier, 1985:79-80)

El paratexto icónico -y nos acercamos al “cómo”- a excepción de la gráfica (que no siempre es paratextual), es por lo general responsabilidad del editor (o del director de colección, en representación suya): él es quien elige al ilustrador, decide la cantidad de ilustraciones, el formato, la tapa, la tipografía, la diagramación y todos los aspectos que hacen a la composición. El paratexto verbal, en cambio, se reparte entre el autor y el editor. Y aquí entra a terciar el “dónde”, ya que, por lo común, el paratexto verbal que es responsabilidad del editor ocupa la periferia del libro, las partes más exteriores, como un envoltorio que rodea al texto, mientras que el paratexto de autor acompaña al texto, como corresponde a su función básicamente auxiliar. Hay, por supuesto, zonas de transición, como el caso del título, parte del paratexto autoral que, sin embargo, dada su naturaleza ambivalente -ya que es a la vez expresión del texto y argumento de venta-, suele ser objeto de negociación entre autor y editor. Existen paratextos, como las notas o los glosarios, que pueden ser autorales o editoriales, cumpliendo en cada caso una función distinta. Cabe aquí hacer una distinción, que se impone dada la polisemia del término “editor”. Si bien en primera instancia el editor es, como hemos visto hasta ahora, el dueño de la editorial, representante de los intereses comerciales vinculados con el libro, también recibe esa denominación el encargado de la edición propiamente dicha, que suele ser el director de colección o algún especialista en el tema a quien se encarga la tarea de rodear al texto de un paratexto auxiliar. En este caso, estamos ante un paratexto editorial pero con función de paratexto autoral, como ocurre frecuentemente con prólogos, notas y glosarios en ediciones especialmente preparadas con fines didácticos, por ejemplo.

¹¹ En realidad, podría concluirse que lo icónico es la marca distintiva del paratexto, sea este verbal o no: la diagramación y la tipografía diferencian los textos auxiliares del texto principal. Lo paratextual, estaríamos tentados de afirmar, se define por su iconicidad en distintos grados.

En cuanto al momento de aparición (“cuándo”), Genette toma como punto de referencia la fecha de edición del texto, es decir, la primera edición. Con relación a esa fecha, hay *paratextos originales, ulteriores* (que corresponden a ediciones posteriores), *tardíos* (como su nombre lo indica, acompañan reediciones muy alejadas en el tiempo de la original) y *póstumos* (posteriores a la muerte del autor). Claro que un paratexto puede ser a la vez original y póstumo, si corresponde a la primera edición de un texto póstumo.

El “para qué”, finalmente, nos vuelve en principio a la distinción entre paratexto editorial y autoral y a sus funciones diferenciadas. Pero dentro de cada una de ellas se pueden distinguir a su vez intenciones diversas: informar (la fecha de publicación, por ej.), interpretar (prefacios), inscribirse en una tradición (ciertos epígrafes), etc.

2. El paratexto a cargo del editor

Solapas, tapas, contratapas, son lugares estratégicos de influencia sobre el público. Estos elementos del paratexto son, por una parte, los más exteriores, la cara del libro, y, por otra, en su aspecto material-icónico, dependen a la vez de la decisión del editor y de la ejecución del imprentero.

Dentro del paratexto editorial, haremos una primera distinción entre elementos verbales y elementos icónicos. Dentro de estos últimos se encuentran los que Genette llama elementos “materiales”, que se diferencian del resto de los elementos paratextuales, ya sean icónicos o verbales, puesto que, si bien apelan a la mirada, también se superponen con los textos: el diseño de las letras (*tipografía*) y la disposición del texto en la página (*diagramación*) dan forma al texto. *Diagramación, tipografía y elección del papel constituyen lo esencial de la realización material del libro.*

Las elecciones en este aspecto suelen estar determinadas cada vez más por ciertas estructuras que preexisten al libro: las *colecciones*. El desarrollo reciente de las colecciones responde, en palabras de Genette, “(...) a una necesidad, por parte de los grandes editores, de organizar y manifestar la diversidad de su producción(...)” (Genette, 1987:25). El *sello de colección*, por lo tanto, indica al lector de qué tipo o género de obra se trata. ¿Cómo se manifiesta paratextualmente la colección? Por una parte, a través de un *formato* que identifica los libros que le pertenecen, por un *diseño de tapa* que puede incluir algún *código de identificación* en el caso de haber series (dibujos, letras, números, formas geométricas, colores diferenciados, etc.) y por una *pauta de diagramación y tipografía común*. Las colecciones, fácilmente identificables por un diseño común, introducen un principio de clasificación en la enorme y variada masa de textos que se ofrecen a la venta (ver fig. 1).

En su conjunto, el *paratexto editorial se ocupa de la transformación del texto en mercancía*, y los diversos elementos que lo integran son marcas de ese proceso. Este carácter mercantil, que en los libros a veces se desdibuja detrás de la sobriedad o el esteticismo, es evidente, en cambio, en los medios de prensa: el contraste en el diseño de las tapas de los diarios desplegadas en los quioscos permite apreciar, sin demasiado esfuerzo, la estratificación del público al que apelan, y, por lo tanto, el intento de ocupar una franja del mercado.

2. 1. Elementos icónicos

En sus comienzos, la escritura se manifiesta a través de íconos: los pictogramas primero y los ideogramas después, constituyen las más antiguas formas de comunicación escrita de la humanidad. En el caso de los *ideogramas*, se trata ya de un código compuesto de signos icónicos que se combinan para transmitir distintos mensajes, como en la escritura china. Si bien la evolución posterior de la escritura en muchos casos la despojó de iconismo, *el origen común de dibujo y escritura los hermana a lo largo de la historia, tanto en su acceso a formas mecánicas de reproducción como en su destino incierto frente al avance de las nuevas tecnologías.* El dibujo y la escritura pertenecen al mundo gráfico.

Pero a pesar de esta hermandad de origen y destino, presentan más diferencias que semejanzas. La semiología clásica distinguía lo “arbitrario”, codificado (como la palabra), de lo “analógico”,

no codificado (como la imagen)¹². Para Roland Barthes, si bien la imagen “(...) *no es lo real, es su analogon perfecto (...)*” (Barthes, 1970:116). Sin embargo, esa supuesta perfección analógica se basa, por una parte, en códigos de percepción, que varían según los tiempos y las culturas -no se representa lo que se ve sino lo que se conoce-, y, por la otra, en los códigos de representación (el “arte” o la “retórica” de la imagen). Umberto Eco lo sintetiza así: “(...) *los signos icónicos reproducen algunas condiciones de la percepción del objeto, pero después de haberlas seleccionado según códigos de reconocimiento y haberlos registrado según convenciones gráficas (...)*” (Eco, 1972:30).

Si bien existe una diferencia de grado entre el dibujo (más codificado por ser artesanal) y la fotografía (supuesta reproducción mecánica de lo real), el estilo es ineludible en ambas. Usualmente se otorga a la fotografía el privilegio documental, testimonial: lo que está fotografiado es “verdadero”. Como la cámara tiene la extraña virtud de fijar la realidad cambiante, se confiere a la fotografía como a la escritura- carácter probatorio: creemos más a una fotografía que a nuestros ojos, a un registro escrito que a nuestros oídos. No obstante, la fijación de la realidad es también su fragmentación, lo que disminuye el valor documental de la fotografía. En segunda instancia, implica la elección de un ángulo, de un encuadre: es siempre un punto de vista y una construcción. Ya hemos hablado de la relatividad analógica de la imagen; en el caso de la fotografía no artística, lo analógico es evidentemente más fuerte que en el dibujo, pero la reducción y la bidimensionalidad lo limitan. Por otra parte, como sostiene Susan Sontag, “(...) *el más crudo testimonio fotográfico es indefectiblemente estético (...)*” (Sontag, 1981). De aquí la costumbre de acompañar las imágenes con epígrafes o leyendas que orienten su interpretación, anclando uno entre los muchos sentidos virtuales, sobre todo cuanto más apunte la comunicación a la precisión referencial, como es el caso de la prensa¹³.

2.1.1. La Ilustración

Claro que en muchos casos se invierte la relación, y *es la imagen la que ancla el texto*, dando volumen o jerarquizando ciertos pasajes. Cuando la imagen se vincula de este modo con el texto, se transforma en *ilustración*. Hoy en día, aparte de la prensa, las obras documentales y los libros infantiles son los más pródigos en ilustraciones, lo que parece coincidir con el “(...) *estatuto dominante de la ilustración en la cultura contemporánea: documental o lúdico (...)*” (Gauthier, 1984:9). El término *lúdico* puede ser entendido como relativo al juego o a lo estético-poético (de la naturaleza del juego); el estatuto *documental*, por su parte, corresponde en la actualidad a la fotografía.

La ilustración cumple distintas funciones. De su significado original de “iluminar, dar luz, esclarecer”, presente en la denominación que se daba a los ilustradores en la Edad Media – “iluminadores”- conserva el matiz de “esclarecer” mostrando. Pero la ilustración también es una forma de embellecer u ornamentar el texto, con lo que se cumple, además, un objetivo comercial: *atraer la atención del público*. Esta función de la ilustración es particularmente notoria en las tapas de libros, que compiten en las vidrieras y mesas de librerías.

La ilustración de libros literarios tuvo su período de gloria con la novela de aventuras, durante el siglo XIX y parte del XX, cuando no sólo anclaba el texto representando escenarios y personajes, sino que contribuía a la constitución de un imaginario social del mundo conocido: “(...) *La selva africana, para un lector del siglo XIX, no era otra cosa que un grabado en blanco y negro (...)*”

¹² El signo lingüístico es arbitrario en tanto no existe una relación natural entre él y el objeto que designa. Se trata, por lo tanto, de una relación artificial o convencional, sujeta a las leyes que rigen el código lingüístico respectivo. La imagen, en cambio, guarda una relación con el objeto que representa de carácter analógico, que algunos autores califican de “natural”, no codificada.

¹³ “(...) *toda imagen es polisémica; implica, subyacente a sus significantes, una cadena flotante de significados, entre los cuales el lector puede elegir algunos e ignorar otros. La polisemia da lugar a una interrogación sobre el sentido (...)* Por tal motivo, en toda sociedad se desarrollan técnicas diversas destinadas a fijar la cadena flotante de los significados, de modo de combatir el terror de los signos inciertos: el mensaje lingüístico es una de esas técnicas (...)” Roland Barthes, “Retórica de la imagen”, en AAVV, La semiología, Bs.As., Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 131-132.

(Gauthier, 1984:15). Estas ilustraciones estaban inspiradas en el modelo fotográfico, que fascinaba por su exactitud. Hoy, la TV y el cine cubren con creces esa avidez mimética. La ilustración hace tiempo que desapareció de las novelas y cuentos, a excepción de los destinados a los niños. Allí subsiste -y es uno de los argumentos comerciales más fuertes-, pero ha acentuado en buena medida su función estética en detrimento de su función informativa y de anclaje del texto. Los libros para niños están ilustrados por artistas plásticos cuya preocupación es más bien contrarrestar el efecto de la iconografía naturalista de los medios audiovisuales en el imaginario infantil y vincularse con el texto a través de la connotación¹⁴. Claro que estas ilustraciones, que hacen retroceder lo analógico, dependen, para ser comprendidas, de su ajuste a códigos de reconocimiento modelados por los medios (fig. 2).

Las publicaciones científicas y los libros de texto, por su parte, incluyen otros tipos de ilustraciones aparte de fotografías y dibujos: *esquemas* y *gráfica*. La gráfica exige un tratamiento lógico de la información que rara vez es tarea del editor; lo más usual es que el autor acompañe el texto con los gráficos, diagramas y mapas pertinentes. Es, por lo tanto, un elemento del paratexto autoral. Los esquemas, en cambio, suelen encargarse al ilustrador (fig. 3). El esquema, en palabras de F. Richaudeau, "(...) especie de dibujo simplificado al extremo y a la vez orientado, deformado con miras a una mejor comprensión, constituye evidentemente el género de imagen más sencillo, el más claro, breve y legible (...)"(Richaudeau, 1981:167).

2.1.2. El diseño

Ilustración y diseño están estrechamente vinculados desde los comienzos del libro y en la actualidad se han transformado en un factor dominante desde el punto de vista comercial.

El diseño se puede definir como el *ordenamiento y combinación de formas y figuras*:

(...) *A lo largo de la historia, todos los artesanos han sido diseñadores. Crear un objeto de oro o plata, de madera o metal, implica resolver la relación entre los elementos del objeto, su diseño. Sin embargo, hacia finales del siglo pasado, y en mucho mayor grado durante este siglo, las funciones del diseñador y del creador han tendido a diverger, y el diseño se ha hecho más independiente (...)* (Dalley, 1981:104).

El *diseño gráfico*, específicamente, es la *manipulación del texto, la ilustración y los márgenes con vistas a su impacto visual* (Dalley, 1981:104). Cobró importancia a partir del siglo XIX, al hacerse más fácil la reproducción de la ilustración y aumentar la competencia en la presentación de los productos comerciales. Pero su verdadera explosión comenzó en Europa en los años sesenta, cuando la prosperidad económica empujó al consumo, provocando un aumento masivo de la publicidad, el periodismo y la publicación de libros, así como la expansión de la TV y la radio.

Dentro del diseño gráfico, el *diseño tipográfico es la elección y distribución de los tipos de letras a lo largo del libro*. Las diferencias entre caracteres pueden ser de *cuerpo* o de tamaño, de *grosor* y de *estilo* (cada estilo, a su vez, presenta dos variantes: *romana* y *bastardilla*) (fig. 4).

En el diseño tipográfico, según Roger Chartier, se encuentra inscripta la *representación que el editor se hace de las competencias lectoras del público al que se dirige*. Y es allí también donde se pueden rastrear mutaciones en las prácticas lectoras a lo largo del tiempo: a través de la tipografía se proponen significaciones distintas de las que el autor propuso a sus lectores originales (Chartier, 1985) (fig. 5).

Es justamente en el campo del diseño, en lo concerniente a la forma que el texto asume ante los ojos del lector, donde hoy se hace sentir más la influencia de los medios audiovisuales. Y para

¹⁴ Es "denotado" el significado definicional de una palabra. Los significados "connotados" son secundarios respecto de aquellos, a los que se subordinan. Los significados connotados son sugeridos y constituyen un "plus" de información que se agrega a la denotación de una palabra. Cf. C. Kerbrat-Orecchioni, *La connotación*, Bs. As., Hachette, 1983.

ejemplificar, tomaremos un caso extremo, como el del libro de texto. Extremo, porque tradicionalmente los libros escolares estuvieron en las antípodas de los discursos de los medios: retórica y estéticamente conservadores, se definieron siempre por oposición a lo que, desde una visión apocalíptica, significaban los medios (en particular, la TV). Es, además, en este tipo de textos donde el diseño se vuelve doblemente significativo, ya que permite *jerarquizar la información según grados de importancia y facilitar la comprensión*. Los procedimientos más habituales son la *diferenciación de bloques tipográficos* (presentación, texto central, resumen, comentarios, ejercicios, epígrafes de las fotografías, etc.), el uso de *recuadros* para resaltar conceptos o informaciones importantes y los *cambios de grosor* (negrita, semi-negrita) o *de variante* (romana, bastardilla) para destacar palabras clave (Richaudeau, 1981). En los últimos años, acompañando el proceso de colonización de la comunicación por parte de la imagen y el ingreso de los enfoques discursivos y comunicativos a la escuela, se ha producido un “aggiornamento” en el diseño de los libros de texto, como se aprecia en la abundante ilustración (en muchos casos, privilegiando la fotografía -de ser posible, en color- por sobre el dibujo), en una progresiva sustitución de textos instruccionales por logotipos y en una tendencia a reproducir páginas de diarios y revistas, tapas de libros y todo tipo de materiales escritos, incorporando de este modo lo paratextual al discurso (fig. 6).

Saliéndonos ya de los libros de texto, algunas colecciones dirigidas preferentemente a público adolescente, como “Libros para nada”, de la Editorial Libros del Quirquincho, apelan a su lector privilegiado recurriendo en el diseño a la fragmentación, más cercana al videoclip: en una misma página, el lector se enfrenta a textos que transcurren paralelamente, en los que sólo la tipografía sugiere cierto orden de prioridad o jerarquía (fig. 7).

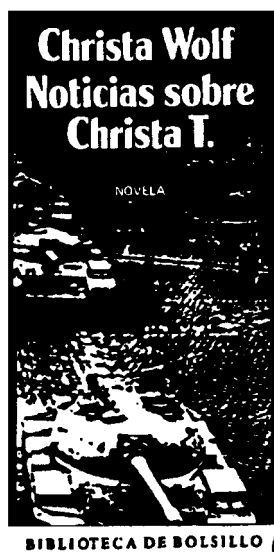
2

Esta publicación es el primer volumen de la Enciclopedia semiológica. Nos interesaría recibir sugerencias sobre el diseño de la colección. ¿Qué opina del diseño gráfico y tipográfico? ¿Haría alguna modificación?

2.2.Elementos verbales

La *tapa impresa* -que se remonta apenas a principios del siglo XIX-lleva tres menciones obligatorias: el *nombre del autor*, el *título de la obra* y el *sello editorial*, a los que puede agregarse, de haberlo, el *sello de colección*. Aparte de estos elementos de tapa, el paratexto editorial verbal ocupa en general *la contratapa*, *la solapa*, *las primeras* y *las últimas páginas*.

Lo más frecuente es que la contratapa se ocupe de comentar brevemente el texto: resume el argumento en el caso de la narrativa, analiza los aspectos más relevantes y emite juicios de valor que suelen extenderse a toda la obra del autor. Juntamente con tapa y solapa, concentra la función apelativa, el esfuerzo por capturar el interés del público.



Noticias sobre Christa T., aparecida originalmente en 1967, fue causa de la reprobación de su autora por parte del órgano central del partido comunista de Alemania Oriental y origen de su afianzada reputación en Occidente. La novela constituye una evocación de la figura de una fallecida amiga de la narradora, Christa T., desde que se conocieron, adolescentes aún, en el colegio, en los últimos días de la guerra, hasta su muerte por leucemia. De modo deliberadamente fragmentado, se aspira aquí a recrear no sólo la figura de la amiga, a la vez que se intenta describir su personalidad y dar sentido a la propia memoria, sobre el trasfondo social de la Alemania comunista en los duros años que van del fin de la guerra a los sucesos de Hungría en 1956. La precisión en el detalle no excluye un don poético que frecuentemente consigue un clima casi de evocación en el que se estrechan suposiciones, matices, tensiones no resueltas, anhelos sin clara meta, en una estructura compleja, añida y rica que hace de *Noticias sobre Christa T.* un título básico de la narrativa europea contemporánea.



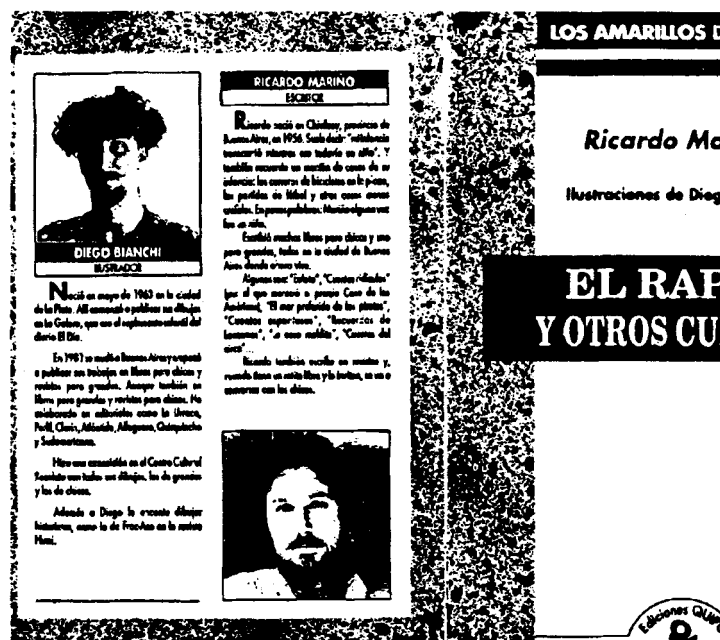
SEIX BARRAL



La anécdota inicial funciona como argumento de valorización de la obra: la trascendencia del efecto repercute sobre la causa. El conjunto de esta contratapa constituye una argumentación destinada a persuadir al público del valor literario -e, indirectamente, testimonial- de la novela de Christa Wolf. A su vez, los adjetivos con los que se califica su estructura (“compleja, sólida y rica”) contribuyen a recortar ya, de la masa indiscriminada del público, una franja de lectores para los que la literatura no es sólo pasatiempo.

David Viñas define contratapa y solapa como “(...) *dos formas de un mismo género literario que funciona de manera lateral y episódica. Y si en términos generales pretenden servir de prólogo, sus características más particulares apelan a la brevedad para facilitar que las mediaciones de los libreros resulten eficaces en la orientación de los eventuales lectores. Solapear, como es una práctica ambigua que oscila entre lo institucional, la fugacidad y lo clandestino, apenas si se convierte en el merodeo de un texto. La economía de tiempo, por lo tanto, condiciona que este género resulte inexorablemente 'menor' y sea leído en diagonal o al soslayo (...)*” (Contratapa de *El sexo del azúcar*, de E. Rosenzvaig, Ediciones Letra Buena).

Las primeras páginas (anteportada, frente-portada, portada y post-portada), por su parte, llevan indicaciones editoriales como el título de la colección, el nombre del director de colección, la mención de tirada, la lista de obras del autor, la de obras publicadas en la misma colección, menciones legales (copy original, etc.), si es traducción, el título original y el nombre del traductor, fechas de ediciones anteriores, lugar y fecha de la actual, dirección editorial. Algunas colecciones acostumbran a traer en las primeras páginas -otras lo hacen en la solapa- los datos bio-bibliográficos del autor, acompañados o no por una fotografía (fig. 8). Cuanto más masiva sea la obra, más se exacerbará el aparato destinado a acercar el libro (y su autor) al lector potencial: la foto del escritor y un resumen bio-bibliográfico en el que la popularidad y el éxito estén relevados. El ejemplo que sigue pertenece a un libro infantil de ediciones Quipu.



Como es costumbre en los libros para niños, el ilustrador se equipara, en importancia, al autor del texto, y ambos son presentados a los pequeños lectores, recalcando, en esa presentación, su interés y su dedicación al público infantil. Las series blanca y negra de Libros del Quirquincho, por su parte, presentan una novedad en el diseño de tapa respecto de otras colecciones infantiles: lo que equivaldría al texto de contratapa (por tratarse de libros infantiles, un resumen profundamente adjetivado del texto, con el que se busca captar al lector a través del absurdo, la intriga, el suspenso) se distribuye entre tapa y contratapa, superponiéndose a la ilustración (fig. 9).

En las últimas páginas se ubica el colofón, es decir, la marca del trabajo de impresión: nombre de la imprenta, fecha de impresión y cantidad de ejemplares. El colofón es, básicamente, la carta de presentación del imprentero.

Esta tirada se terminó de imprimir en Febrero de 1984, en Artes Gráficas Delsur Santiago del Estero 1981 - Avellaneda Coordinación de Edición: Juan Viera Películas: Gráfica del Parque Composición y armado: Alvarez Fernández - Sistema Solas Grupo Editor

Esta edición se terminó de imprimir en los talleres gráficos de PREMIA editora de Buenos, S.A., en Tiahuanaco, Puebla, en el segundo semestre de 1986. Los señores Angel Hernández, Serafín Ascencio, Rufino Angel y Donato Arzu tuvieron a su cargo el montaje gráfico y la impresión de la edición en offset. El tiraje fue de 2.000 ejemplares más sobrantes para reposición.

3. El paratexto a cargo del autor

El paratexto de autor es básicamente verbal (si bien existen autores que ilustran sus libros, como Saint-Exupéry, Oliverio Gironde, Chamico y muchos otros) y consiste en un *dispositivo que acompaña al texto con la intención de asegurar su legibilidad, ampliarlo, ubicarlo, justificarlo, legitimarlo*. Como se verá, en algunos casos es difícil delimitar si determinados elementos pertenecen al paratexto o al texto propiamente dicho: es el caso de las notas de autor, las referencias bibliográficas y la gráfica (único elemento icónico-verbal del paratexto autoral), que, según el grado de necesidad de su lectura para la comprensión del texto, pueden considerarse parte de este o complemento.

El paratexto de autor es propio del libro y, por extensión, de aquellas publicaciones periódicas (revistas culturales, científicas, técnicas y de divulgación) que, por el tipo de público al que se dirigen, por los temas que abordan y por su misma periodicidad, dan al autor el tiempo y el espacio para volver sobre el texto y operar sobre él metadiscursivamente. Los diarios, en cambio, carecen de paratexto autoral, si bien compensan esta carencia exacerbando el paratexto editorial. En este sentido, es interesan-

te comparar elementos paratextuales como títulos o copetes, que en las revistas son producidos por el autor de la nota, mientras que en los diarios suelen ser obra del jefe de sección.

3. 1. Elementos icónicos

3.1.1. La gráfica

El diccionario Sopena define así:

Gráfica, co: adj. 1. Pertenciente o relativo a la escritura. 2. Que se representa por medio de figuras. U.t.c.s. 3. fig. Dícese del lenguaje o expresión que hace comprender con toda claridad las cosas descritas. 4.f. Representación de datos numéricos de cualquier clase por medio de una o varias líneas que exponen la relación o gradación que entre sí guardan estos datos.

La segunda y la cuarta acepción justifican la inclusión de la gráfica dentro del paratexto llamado “icónico”. Recordemos que Charles S. Peirce considera que “(...) *la existencia de representaciones tales como los íconos es un hecho completamente conocido. Cualquier pintura es, esencialmente, una representación de esa clase. Lo mismo es válido para cualquier diagrama, aun cuando no hubiere parecido sensorial entre él y su objeto, y hubiera solamente una analogía entre las respectivas relaciones de las partes de cada uno (...)*” (Peirce, 1986:48-49).

En cuanto a la primera acepción, echa luz sobre la relación entre esta manifestación paratextual y la escritura.

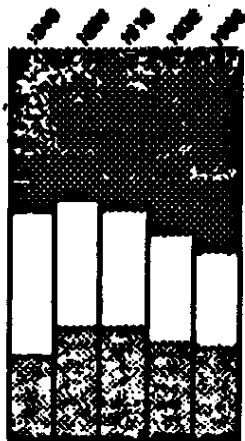
La introducción de la escritura implicó, según J. Goody (1977), un tipo de clasificación sistemática que era ajena a las lenguas orales. Podríamos decir, entonces, que lo que se denomina “gráfica”, es decir, siguiendo a J. Bertin, el universo de *las redes, los diagramas y los mapas*, “(...) *desde la reconstitución atómica a la transcripción de las galaxias (...)*” (Bertin, 1972:216-218), no es otra cosa que el aprovechamiento máximo de las posibilidades que brinda la escritura de manipular y clasificar los conceptos.

La imagen visual se crea en tres dimensiones: las dos dimensiones del plano (x e y) y una variación de color z (del blanco al negro). El objeto de la gráfica es utilizar lógicamente ese poder de la visión de captar en un mismo instante las relaciones entre tres variables. El tratamiento gráfico consiste en transcribir cada componente de la información mediante una variable visual, de tal modo que la construcción sea conforme a la imagen natural (Bertin, 1972) (fig. 10).

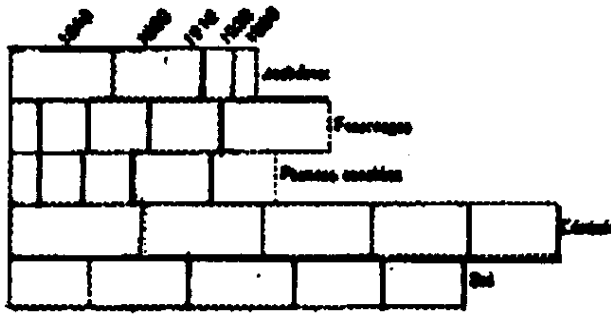
En un grado inferior de iconicidad que los diagramas, redes y mapas, se encuentran los *cuadros* y otras formas de representar la información aprovechando las dos dimensiones del plano (fig. 11).

Según F. Richaudeau (1981), la gráfica es una traducción reordenada de un cuadro de doble entrada: xy, con respuestas si-no o números en los casilleros (la variable z que será traducida a color o tamaño).

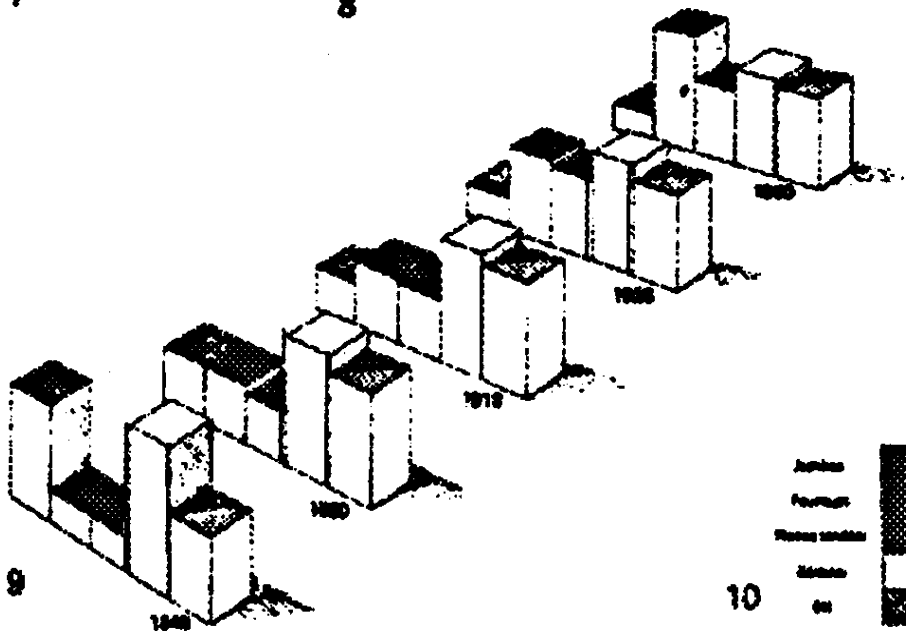
18
28
7
7
37
21
Super
Franc



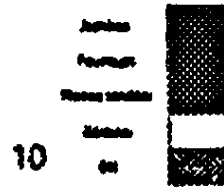
7



8



9



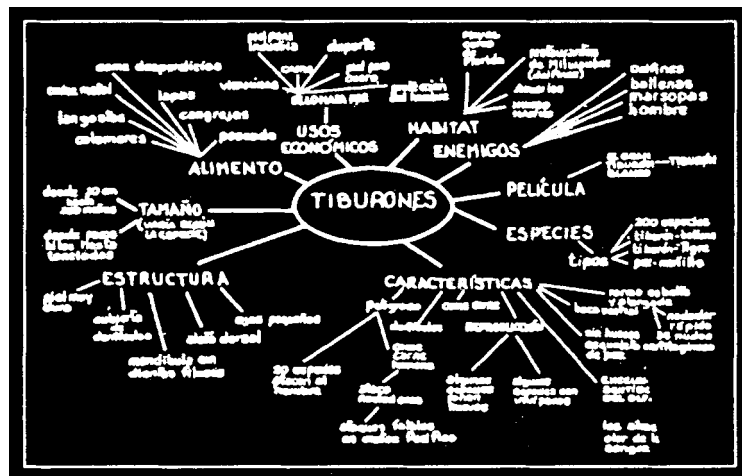
10

Todos estos recursos gráficos presentan algunos problemas en cuanto a su inclusión, o no, dentro del paratexto. ¿Son parte del contexto, auxiliares del texto a los que este envía para sintetizar, reorganizar o simplemente visualizar la información que brinda? ¿O están integrados al texto, al que completan? La ubicación es, en este caso, relevante, porque la gráfica puede presentarse a manera de ilustración, incluso en hoja aparte o claramente diferenciada del texto por una indicación del tipo *fig. 23*, por ejemplo, que le confiere cierta autonomía, como parte de un inventario o serie de figuras que ilustran; o bien puede intercalarse en el texto e integrarse a él de tal manera que su lectura sea complementaria o, más aún, determinante para la comprensión del texto.

Daniel Jacobi define como “ilustración” “(...) el conjunto de dibujos, diagramas, fotos, mapas, gráficos, que se encuentran a la vez en el cotexto y en el texto (...)” (Jacobi, 1984:25). Según este autor, la descripción del dispositivo experimental y la publicación de un gráfico claro son los aspectos más importantes de un artículo científico. El gráfico, en este caso, no sustituye a la palabra, sino que “(...) uno y otra corresponden a la misma voluntad de administrar la prueba de verdad. No son dos estados de un mismo objeto sino trazos distintivos que lo definen como tal (...)” (Jacobi, 1984:35). Por lo mismo, la gráfica, en los textos científicos especializados o “esotéricos”, no podría considerarse paratextual, ya que no reviste carácter auxiliar.

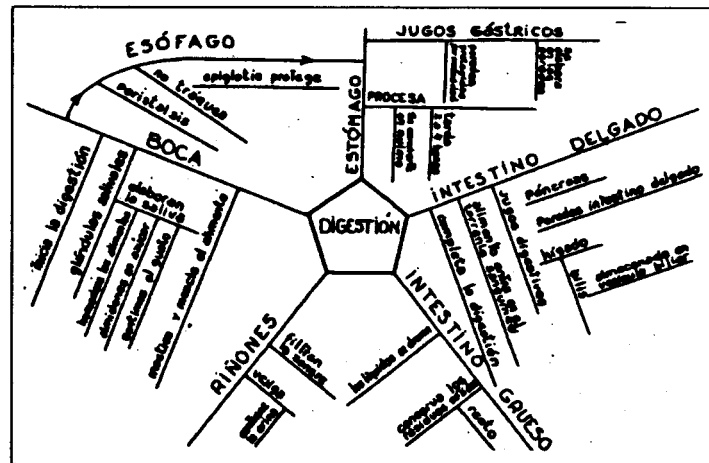
2

Lo que sigue son ejemplos de redes conceptuales sobre distintos temas.



2

Grafique el contenido del capítulo 1 de este libro en forma de red conceptual.



3.2. Elementos verbales

3.2.1. El título.

Es el elemento más externo del paratexto de autor. Como parte de la tapa del libro, coincide con el paratexto editorial y, en muchos casos, como ya se dijo, está sujeto a la aprobación del editor o es fruto de una negociación entre este y el autor. Esto se debe a que el título, como el conjunto de la tapa, se dirige al público en general; y más aún que la tapa, ya que, por una parte, también figura en el dorso del libro (lo único visible al colocarse el libro en un estante), y, por otra, circula a través de catálogos y también por vía oral: como el nombre de autor, es objeto de conversación. Para Roland Barthes, el título equivale a la marca de un producto comercial y acompaña la constitución del texto en mercancía (Barthes, 1973). No son pocos los libros que se venden por el título, aunque el comprador no tenga referencias del contenido ni del autor. El título es, entonces, una especie de bisagra entre el paratexto de autor y el editorial. Es también la tarjeta de presentación del autor en público, el primer mensaje que envía a sus lectores potenciales.

Para el lector, el título, en general, es la primera clave del contenido del libro, por lo que -junto con la ilustración de tapa y el sello de colección- constituye el disparador de sus primeras conjeturas. Al respecto dice Umberto Eco:

“(...) Por desgracia, un título ya es una clave interpretativa. Es imposible sustraerse a las sugerencias que generan Rojo y negro o La guerra y la paz. Los títulos que más respetan al lector son aquellos que se reducen al nombre del héroe epónimo, como David Copperfield o Robinson Crusoe, pero incluso esa mención puede constituir una injerencia indebida por parte del autor. Papá Goriot centra la atención del lector en la figura del viejo padre, mientras que la novela también es la epopeya de Rastignac o de Vautrin, alias Collin. Quizás habría que ser honestamente deshonestos, como Dumas, porque es evidente que Los tres mosqueteros es, de hecho, la historia del cuarto. Pero son lujos raros, que quizás el autor sólo puede permitirse por distracción (...)” (Eco, 1986: 10)

Según Genette, el título tiene tres funciones: 1) identificar la obra, 2) designar su contenido, 3) atraer al público. No necesariamente están las tres presentes a la vez; y sólo la primera es obligatoria, ya que la función principal de un título es la de nombrar la obra. El título puede no ser atractivo, e incluso puede no guardar relación con el contenido del texto, pero siempre será el modo de identificarlo. Según el género de la obra y el público al que se dirija, desde luego, el título puede variar su función:

los títulos de obras literarias buscan atraer más que los de obras teóricas o científicas, que suelen privilegiar la claridad a la originalidad¹⁵.

En cuanto a su relación con el texto, se pueden distinguir, en principio, *título* propiamente dicho de *subtítulo* e *indicación de género*. A veces se integran o se superponen, como ocurre con *La educación sentimental. Historia de un joven hombre* o *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda* o *Incluso los niños. Apuntes para una estética de la infancia*, donde la indicación genérica (*Historia de...*, *Hacia un tratado sobre...*, *Apuntes para ...*) es parte del subtítulo, que, en su conjunto, tiene la finalidad de aclarar el título cuando este es críptico e interesa al autor o al editor dejar claro de qué tipo de texto se trata. En otros casos, la indicación genérica constituye de por sí el título, como en *Ele-gías*, *Escritos*, *Memorias*, *Confesiones*, *Poemas*, *Fábulas*, etc. En estos casos, o bien no existe un tema (o un texto) sino temas (y textos) diversos, o bien se trata de una recopilación póstuma de textos que el compilador prefiere no nombrar, o bien se privilegia el pacto de lectura (como ocurre en las obras autobiográficas, donde el título destaca el imperativo de sinceridad: *Confesiones*, *Memorias ...*).

En una primera clasificación de los títulos, Genette distingue los que designan el contenido o tema del texto, como *Madame Bovary*, *La Peste*, *El proceso*, de los que indican el género, como *Lenta biografía* o *Historia de la vida del Buscón*. Este último es en realidad un título mixto, que combina un elemento temático y uno genérico, costumbre frecuente en obras científicas o teóricas (*Teorías cognitivas de/ aprendizaje*; *Un estudio sobre esquemas, creencias y teorías pedagógicas de maestros primarios*, etc.).

Dentro del primer grupo, los hay de distintos tipos: los literales, como *La guerra y la paz*, *La metamorfosis*, etc.; los metafóricos, como *Rojo y negro*, *Santuario*, *Cosecha roja*, *El sueño eterno*, *Alrededor de la jaula*, etc.; los metonímicos, como *Papá Goriot*, *El conde Lucanor*, *La perla del emperador*, etc.; los alusivos o intertextuales, como el *Ulises*, *El Imperio de los sentimientos*, *Retrato del artista cachorro*, etc. En cuanto a los títulos genéricos, Genette incluye en la categoría ciertos títulos más modernos e innovadores, del tipo de *Meditaciones*, *Aproximaciones*, *Divagaciones*, etc.

Los títulos metafóricos e intertextuales o alusivos, por su parte, se han extendido a los medios de prensa, como puede apreciarse en los diarios, desde *Crónica*, que recurre al refranero y a expresiones del acervo popular, hasta *Página 12*, más pródiga en citas y alusiones literarias.

2

¿A qué tipo de título pertenece el de esta publicación? Sugiera tres títulos de distinto tipo para reemplazar o complementar al actual. Fundamente su propuesta.

3.2.2. La dedicatoria.

Suele ubicarse al principio del libro, antes o después de la página del título. Los destinatarios pueden ser personas relacionadas con el autor:

A mi mujer
A mis hijas
En memoria de Fuegia Basket,
Jemmy Button, York Múnster
y Boat Memory, que fueron
una vez a Inglaterra. (E. Belgrano Rawson, *Fuegia*)

Pueden ser grupos, instituciones, personas a quienes se rinde homenaje y reconocimiento:

¹⁵ Esto también depende de la tradición de cada lengua. El título de la obra de Austin *How to do things with words* se tradujo al castellano literalmente como *Cómo hacer cosas con palabras*; al francés, como *Quand dire c'est faire* ("Cuando decir es hacer"); y al alemán, como *Theorie des Sprechakte* ("Teoría de los actos de habla").

A *Alfonsina Storni*,
Victoria Ocampo
y *Alicia Moreau de Justo*,
que abrieron camino.
A *María Teresa Gramuglio*
y *Susana Zanetti*,
amigas e interlocutoras. (B. Sarlo, *El imperio de los sentimientos*)

Puede ser el propio lector, un personaje de la ficción, e incluso el propio autor.

Cuando aún no existían los derechos de autor y los escritores dependían, en buena medida, de la generosidad de protectores y mecenas para poder publicar sus obras, las dedicatorias cumplían una función de reconocimiento o compromiso. Por lo mismo, dado que en muchos casos no existía una relación personal entre el autor y el mecenas, las dedicatorias se reducían a un encadenamiento de *topoi* o lugares comunes que, con pocas variaciones, se repetían de una obra a otra y de uno a otro autor. Es el caso de la dedicatoria de la primera parte del Quijote, que Cervantes copia de la de Fernando de Herrera al Marqués de Ayamonte en las *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones* (Carrascón, 1991).

AL DUQUE DE BÉJAR

**MARQUÉS DE GIBRALEÓN, CONDE DE BENALCÁZAR
Y BAÑARES, VIZCONDE DE LA PUEBLA DE ALCOCER,
SEÑOR DE LAS VILLAS DE CAPILLA,
CURIEL Y BURGUILLOS**

En fe del buen acogimiento y honra que hace Vuestra Excelencia a toda suerte de libros, como príncipe tan inclinado a favorecer las buenas artes, mayormente las que por su nobleza no se abaten al servicio y granjerías del vulgo, he determinado de sacar a luz al INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA al abrigo del clarísimo nombre de Vuestra Excelencia, a quien, con el acatamiento que debo a tanta grandeza, suplico le reciba agradablemente en su protección, para que a su sombra, aunque desnudo de aquel precioso ornamento de elegancia y erudición de que suelen andar vestidas las obras que se componen en las casas de los hombres que saben, os parecer seguramente en el juicio de algunos que, no contiéndose en los límites de su ignorancia, suelen condenar con más rigor y menos justicia los trabajos ajenos; que, poniendo los ojos la prudencia de Vuestra Excelencia en mi buen deseo, fío que no desdeñará la cortedad de tan humilde servicio .

MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA.

Actualmente, si bien desapareció esa función económica (salvo en las obras científicas, donde ha sido reemplazada por los “reconocimientos” o “agradecimientos” a las instituciones que subsidiaron la investigación) y la dedicatoria se desembarazó de la retórica hueca que la caracterizaba, mantiene, en muchos casos, cierto carácter de padrinazgo intelectual o estético que también viene desde antiguo: el dedicatario -sea real o simbólica su relación con el autor- es indirectamente responsable del texto que se le dedica, lo que puede constituir, según los casos, un argumento de valoración de la obra.

La forma más común que asume la dedicatoria es la mención del destinatario, acompañada o no de una frase que se le dedica y cuyo sentido no siempre es claro para el lector. Se trata de la segunda ventana -la primera es la foto de solapa- por donde el lector puede espiar cierta intimidad del autor: si en aquella podía fisgonear el bigote o los lentes, la actitud displicente o complaciente, en esta podrá atisbar sus sentimientos, sus costumbres, en fin, algo de su vida cotidiana:

*To my parents, Geoffrey and Elsa. Because
I would be hopeless without them.
A Gabriela Esquivada, a quien por suerte
no encontré demasiado tarde.
(C. Feiling, *El agua electrizada*)*

*Para ser honorable no es imprescindible subir
a un colectivo a las siete y media de la mañana.
A Noemí Wíndaws, porque me ayudó a admitirlo.
(S. Silvestre, *Si yo muero primero*)*

Pero existen dedicatorias que se apartan de la forma más o menos canónica y encierran la reflexión y el homenaje bajo el aspecto de un poema o una breve narración. La dedicatoria a Lugones que hace las veces de prólogo a *El hacedor* de Jorge Luis Borges es un buen ejemplo.

A LEOPOLDO LUGONES

Los rumores de la plaza quedan atrás y entro en la biblioteca. De una manera casi física siento la gravitación de los libros, el ámbito sereno de un orden, el tiempo disecado y conservado mágicamente. A la izquierda y a la derecha, absortos en su lúcido sueño, se perfilan los rostros momentáneos de los lectores, a la luz de las lámparas estudiosas, como en la hipálage de Milton. Recuerdo haber recordado ya esa figura, en este lugar, y después de aquel otro epíteto que también define por el contorno, el árido camello del Lunario, y después aquel hexámetro de la Eneida, que maneja y supera el mismo artificio:

lbant obscuri sola sub nocte umbras.

Estas reflexiones me dejan en la puerta de su despacho. Entro; cambiamos unas cuantas convencionales y cordiales palabras y le doy este libro. Si no me engaño, usted no me malquería, Lugones, y le hubiera gustado que le gustara algún trabajo mío. Ello no ocurrió nunca, pero esta vez usted vuelve las páginas y lee con aprobación algún verso, acaso porque en él ha reconocido su propia voz, acaso porque la práctica deficiente le importa menos que la sana teoría.

En este punto se deshace mi sueño, como el agua en el agua. La vasta biblioteca que me rodea está en la calle México, no en la calle Rodríguez Peña, y usted, Lugones, se mató a principios del treinta y ocho. Mi vanidad y mi nostalgia han armado una escena imposible. Así será (me digo) pero mañana yo también habré muerto y se confundirán nuestros tiempos y la cronología se perderá en un orbe de símbolos y de algún modo será justo afirmar que yo le he traído este libro y que usted lo ha aceptado.

J.L.B.

Buenos Aires, 9 de agosto de 1960.

En esta dedicatoria atípica, la narración del encuentro con Lugones, que rescata la relación personal entre ambos autores, da pie para una reflexión en la que Borges reconoce el patrocinio intelectual de aquél. Las referencias intertextuales del primer párrafo tienen por objeto ejemplificar un tropo: la hipálage, que condensa, en la descripción de Borges, el clima de la biblioteca (“a la luz de las lámpa-

ras estudiosas”). ¿Por qué la hipálage? Parecería que el “contagio” que caracteriza a esta figura -el “camello” del *Lunario* a que alude Borges es calificado de “árido” por contagio del “contorno”- sintetizara una concepción de la dedicatoria: la luz que irradia el dedicatario ilumina al dedicador. Por su parte, el *topos* de la falsa modestia, caro a las dedicatorias desde tiempos inmemoriales (véase la del *Quijote* en estas mismas páginas), cobra en Borges un nuevo sentido (“usted no me malquería, Lugones, y le habría gustado que le gustara algún trabajo mío”): verdadero “gesto que enaltece” el de dedicar un libro a quien, en vida, no supo apreciar la obra del que dedica.

3.2.3. El epígrafe.

Suele estar ubicado en la página siguiente a la dedicatoria y anterior al prólogo, Es siempre una cita, verdadera o falsa (atribuida falsamente a un autor). También puede ser atribuida a un autor imaginario, o ser anónima:

*el buey solo
bien se lame.*
(M.Cohen, *El sitio de Kelany*)

Las funciones principales del epígrafe, según Genette, son:

1) de comentario del título, como un anexo justificativo:

Sólo las personas superficiales no juzgan por las apariencias. El misterio del mundo es lo visible, no lo invisible. Oscar Wilde, en una carta. (S. Sontag, *Contra la interpretación*)

2) de comentario del texto, precisando indirectamente la significación (esta función puede superponerse a la anterior):

*... el gran libro del mundo ... :
viajar, ver cortes y ejércitos, tratar con gentes de distinto humor y condición, recoger diversidad de experiencias, ponerse a prueba a sí mismo en la fortuna...*
Descartes, *Discurso del Método*
(B.Cendrars, *El hombre fulminado*)

3) de padrinazgo indirecto (lo importante no es lo que dice la cita sino la identidad de quien lo dice). En este sentido, afirma D. Maingueneau:

“(...) Todos estos epígrafes están destinados a ligar el discurso nuevo a un conjunto de enunciados anteriores. Se trata de poner de manifiesto las grandes orientaciones que ha tomado el libro, de marcarlo, señalarlo como perteneciente a un conjunto definido de otros discursos (...)”
(Maingueneau, 1980:143)

Esta es, sin duda, la intención que guía a Sarmiento en la elección de los autores con cuyas citas encabeza los capítulos de *Facundo*. La abundancia de epígrafes, por su parte, es propia del romanticismo.

El epígrafe, conjuntamente con el título y la tapa si se trata de un libro, estimulan al lector a elaborar hipótesis sobre el contenido del texto.

... más allá están los Andrófagos, un pueblo aparte, y después viene el desierto total... Heródoto, IV, 18 (J.J. Saer, *El entenado*)



2

Escriba la contratapa de *El entenado* de J.J. Saer teniendo en cuenta la información que aportan el título, la tapa y el epígrafe.

3.2.4. El prólogo.

El prólogo o prefacio es un discurso que el autor u otra persona en quien él -o el editor- delega esta función, produce a propósito del texto que precede o sigue (en este caso se lo denomina *postfacio* o *epílogo*). Hay prefacios apócrifos o falsos, y también hay prefacios ficticios, como el de *Lolita*, que se atribuye al protagonista de la novela, o el de *El Lazarillo de Tormes*.

La mayoría de los prólogos cumplen con dos funciones básicas, que comparten con las contratapas, aunque la dominancia de una sobre otra es inversa en ambos: una función informativa e interpretativa respecto del texto y una función persuasiva o argumentativa, destinada a captar al lector y retenerlo.

La función persuasiva, que es dominante en el paratexto editorial, es mucho más fuerte en las contratapas que en los prólogos, sobre todo si estos son escritos por el propio autor (está mal visto que el autor elogie su obra, por lo que la argumentación se ve obligada a correr por otros carriles en los que la valoración es más oblicua). El principal argumento de valorización del texto suele ser la importancia del tema, aunque también puede acompañarlo su originalidad o novedad. En el caso de recopilaciones, se apela frecuentemente a la unidad, formal o temática, o bien, por el contrario, a la diversidad, como ocurre con frecuencia en los prólogos de Borges.

En cuanto a la función más autoral del prólogo, este puede informar al lector sobre el origen de la obra y las circunstancias de su redacción. Puede incluir la mención de fuentes y reconocimientos a personas e instituciones que han colaborado con el autor en la elaboración del libro. En obras no ficcionales, el prólogo puede cumplir una función didáctica: explicar el índice (los contenidos y el orden de estos en el libro).

La función más importante que le atribuye Genette al prefacio original es la de *interpretar el texto*. También la de *inscribirlo en un género*. Si se trata de obras innovadoras o transgresoras respecto de las normas genéricas, el prólogo o prefacio puede transformarse en manifiesto, como es el caso del Prefacio al *Cromwell* de Víctor Hugo.

Para evitar condicionar la lectura comentando el texto por anticipado, algunos autores prefieren postponer el prefacio, renunciando a la función preventiva que suelen tener los prólogos en favor de una función correctiva.

EPILOGO

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 de maravilloso. Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial. Otra, a presu- poner (y a verificar) que el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado, pero que esas contadas invenciones pueden ser todo para todos, como el Apóstol.

Quiero así mismo aprovechar esta hoja para corregir un error. En un ensayo he atribuido a Bacon el pensamiento de que Dios compuso dos libros: el mundo y la Sagrada Escritura. Bacon se limitó a repetir un lugar común escolástico; en el Breviloquium de San Buenaventura -obra de/ siglo XII- se lee: creatura mundi est quasi quidam labor in quo logitur Trinitas. Véase Etienne Gilson: La philosophie au moyen âge, pp. 442, 464.

J.L.B.

Buenos Aires, 25 de junio de 1952.

En este caso, el epílogo se revela como enunciado en un momento posterior al del texto (“he descubierto, al corregir las pruebas...”) y cumple las dos funciones del prólogo: la informativa-interpretativa, en este caso enriquecida por la corrección del error (una suerte de fe de erratas), que reúne el gesto de sinceridad (falsa modestia) y la erudición (referencias intertextuales encadenadas). Podríamos decir que este epílogo, en cuanto a su función interpretativa, es doblemente correctivo: porque, como todo epílogo o postfacio, interpreta a posteriori, y porque corrige y amplía el texto. También cumple la segunda función prefacial: la argumentativa-persuasiva. Por tratarse de un postfacio, la argumentación no busca captar o retener al lector, que seguramente ya leyó el texto, sino más bien persuadirlo de que, por detrás de la aparente diversidad de los ensayos recopilados, existe cierta unidad (“Dos tendencias he descubierto, al corregir las pruebas, en los misceláneos trabajos de este volumen”). El imperativo unitarista, con que Genette caracteriza a los prólogos de recopilaciones, se cumple en este caso también, pese a que Borges suele apelar más frecuentemente a la diversidad en sus prefacios. Tal vez por tratarse, en este caso, de un postfacio, de una lectura que no condiciona o interfiere con otras. Como está escrito por el autor del texto, la valoración se expresa como descubrimiento, casi por azar (la circunstancia de corregir las pruebas hace posible el hallazgo de la unidad subterránea de los textos). Pero fundamentalmente es a través de la lítote, de esta figura argumentativa de la que Borges se vale tan frecuentemente, que logra el efecto de valoración: reconociendo un error que nadie más que él podría detectar deslumbra al lector con una enciclopedia (en el sentido que le da Eco) inabarcable.

La humildad con que Borges enuncia su interpretación y el gesto que supone posponerla (parte de esa misma humildad o modestia), le permiten salvar las paradojas a que está sujeto el prefacio de autor, según Dominique Jullien:

(...) el prefacio ubica al autor en la posición paradójica de lector de su obra. Lector privilegiado e intérprete autorizado (...), en principio porque sólo él tiene el privilegio de una visión totalizante de la obra. Por lo tanto, se puede establecer una primera relación entre autoridad del prologuista y unidad de la obra (...) Pero la relación entre unidad y autoridad revela cierto número de paradojas. El lector no puede más que interrogarse sobre la legitimidad de ese texto, ubicado a la entrada de /a obra y sin embargo posterior a ella, que le impone al lector -aún presuntamente inocente- una suerte de cuestión hermenéutica previa, ya que lo que para el lector es una anticipación es para el autor una retrospectiva. Otra paradoja: si el autor tiene necesidad de interpretar su texto en otro texto, es que la obra no se basta a sí misma, que es imperfecta (...)(Jullien)

Algunos prólogos a ediciones posteriores de una obra o a segundas partes son en realidad respuestas a la crítica o a la recepción que la edición original o la primera parte tuvo en el público. El prólogo que se transcribe a continuación corresponde a *La vuelta de Martín Fierro* y fue escrito por José Hernández para la edición original de 1879. Dado que en este caso coinciden la figura del autor y la del editor (José Hernández editó su libro), es interesante observar la importancia que asume en el prólogo la argumentación editorial -número de ejemplares vendidos de la primera parte de *Martín Fierro*, cuidado y calidad de la presente edición y de la impresión, idoneidad y competencia de artistas y artesanos implicados en el proceso- y la valoración directa de la obra por la importancia del tema y la originalidad del tratamiento.

CUATRO PALABRAS DE CONVERSACIÓN CON LOS LECTORES

Entrego á la benevolencia pública; con el título LA VUELTA DE MARTIN FIERRO, la segunda parte de una obra que ha tenido una acogida tan generosa, que en seis años se han repetido once ediciones con un total de cuarenta y ocho mil ejemplares.

Esto no es vanidad de autor, porque no rindo tributo á esa falsa diosa; ni bombo de Editor, porque no lo he sido nunca de mis humildes producciones.

Es un recuerdo oportuno y necesario, para explicar porque el primer tiraje del presente libro consta de 20 mil ejemplares, divididos en cinco secciones ó ediciones de 4 mil números cada una -y agregaré, que confío en que el acreditado

Establecimiento Tipográfico del Sr. Coni, hará una impresión esmerada, como la tienen todos los libros que salen de sus talleres.

Lleva también diez ilustraciones incorporadas en el texto, y creo que en los dominios de la literatura es la primera vez que una obra sale de las prensas nacionales con esta mejora.

Así se empieza.

Las láminas han sido dibujadas y calcadas en la piedra por D. Carlos Clerice, artista compatriota que llegará á ser notable en su ramo, porque es joven, tiene escuela, sentimiento artístico, y amor al trabajo.

El grabado ha sido ejecutado por el Sr. Supot, que posee el arte, nuevo y poco generalizado todavia entre nosotros, de fijar en láminas metálicas lo que la habilidad del litógrafo ha calcado en la piedra, creando ó Imaginando posiciones que interpretan con claridad y sentimiento la escena descrita en el verso.

No se ha omitido, pues, ningun sacrificio a fin de hacer una publicación en las mas aventajadas condiciones artísticas.

En cuanto, á su parte literaria, solo diré; que no se debe perder de vista al juzgar los defectos del libro, que es copia fiel de un original que los tiene, y repetiré, que muchos defectos están allí con el objeto de hacer mas evidente y clara la limitacion de los que lo son en realidad.

Un libro destinado á despertar la inteligencia y el amor á la lectura en una poblacion casi primitiva, á servir de provechoso recreo, después de las fatigosas tareas, á millares de personas que jamás han leído, debe ajustarse estrictamente á los usos y costumbres de esos mismos lectores, rendir sus ideas é interpretar sus sentimientos en su mismo language, en sus frases mas usuales, en su forma mas general aunque sea incorrecta; con sus imágenes de mayor relieve y con sus giros mas característicos, á fin de que el libro se identifique con ellos de una manera tan estrecha é íntima, que su lectura no sea sinó una continuación natural de su existencia.

Solo así pasan sin violencia del trabajo al libro; y solo así, esa lectura puede serles amena, interesante y útil.

¡Ojalá hubiera un libro que gozára del dichoso privilegio de circular incesantemente de mano en mano en esa. inmensa población diseminada en nuestras vastas campañas, y que bajo una forma que lo hiciera agradable, que asegurára su popularidad, sirviera de ameno pasatiempo á sus lectores, pero; -

Enseñando que el trabajo honrado es la fuente principal de toda mejora y bienestar -

Enalteciendo las virtudes morales que nacen de la ley natural y que sirven de base á todas las virtudes sociales -

Inculcando en los hombres el sentimiento de veneración hácia su Creador, inclinándolos á obrar bien -

Afeando las supersticiones ridículas y generalizadas que nacen de una deplorable ignorancia -

Tendiendo á regularizar y dulcificar las costumbres, enseñando por medios hábilmente escondidos, la moderación el aprecio de sí mismo; el respeto á los demas; estimulando la fortaleza por el espectáculo del infortunio acerbo, aconsejando la perseverancia en el bien y la resignación en los trabajos -

Recordando á los Padres los deberes que la naturaleza les impone para con sus hijos, poniendo ante sus ojos los males que produce su olvido, induciéndolos por ese medio á que mediten y calculen por sí mismos todos los beneficios de su cumplimiento -

Enseñando á los hijos como deben respetar y honrar á los autores de sus dias-

Fomentando en el esposo el amor á su esposa, recordando á esta los santos deberes de su estado; encareciendo la felicidad del hogar, enseñando á todos á tratarse con respeto recíproco, robusteciendo por todos estos medios los vínculos de la familia y de la sociabilidad-

Afirmando en los ciudadanos el amor á la libertad, sin apartarse del respeto que es debido á los superiores y magistrados-

Enseñando a hombres con escasas nociones morales, que deben ser humanos y clementes, caritativos con el huérfano y con el desvalido; fieles á la amistad; gratos á los favores recibidos; enemigos de la holgazanería y del vicio; conformes con los cambios de fortuna : amantes de la verdad, tolerantes, justos y prudentes siempre.

Un libro que todo esto, mas que esto, ó parte de esto enseñara sin decirlo, sin revelar su pretension sin dejarla conocer siquiera, seria indudablemente un buen libro, y por cierto; que levantaría el nivel moral é intelectual de sus lectores aunque dijera *nades por nadie, resertor por desertor, mesmo por mismo*, ú otros barbarismos semejantes; cuya enmienda le está reservada a la escuela, llamada á llenar un vacío que el poema debe respetar, y á corregir vicios y defectos de fraseología que son tambien elementos de que se debe apoderar el arte para combatir y extirpar males morales mas fundamentales y trascendentes, examinándolos bajo el punto de vista de una filosofía mas elevada y pura.

El progreso de la locución no es la base del progreso social, y un libro que se propusiera tan elevados fines, debería prescindir por completo de las delicadas formas de la cultura de frase, subordinándose á las imperiosas exigencias de sus propósitos moralizadores, que serían en tal caso el éxito buscado.

Los personajes colocados en escena deberían hablar en su lenguaje peculiar y propio, con su originalidad, su gracia y sus defectos naturales, porque despojados de ese ropaje, lo serían igualmente de su carácter típico, que es lo único que los hace simpáticos, conservando la imitacion y la verosimilitud en el fondo y en la forma.

Entra tambien en esta parte la elección del prisma á través del cual le es permitido á cada uno estudiar sus tiempos. Y aceptando esos defectos como un elemento, se idealiza tambien, se piensa, se inclina á los demás á que piensen igualmente, y se agrupan, se preparan y conservan pequeños monumentos de arte, para los que han de estudiarnos mañana y levantar el grande monumento de la historia de nuestra civilizacion.

El gaucho no conoce ni siquiera los elementos de su propio idioma, y sería una impropiedad cuando menos, y una falta de verdad muy censurable, que quien no ha abierto jamás un libro, siga las reglas de arte de Blair, Herosilla ó la Academia.

El gaucho no aprende á cantar. Su único maestro es la espléndida naturaleza que en variados y majestuosos panoramas se tiende delante de sus ojos.

Canta porque hay en él cierto impulso moral, algo de métrico, de rítmico que domina en su organizacion, y que lo lleva hasta el extraordinario extremo de

que, todos sus refranes sus dichos agudos, sus proverbios comunes son expresados en dos versos octosílabos perfectamente medidos, acentuados con inflexible regularidad, llenos de armonía, de sentimiento y de profunda intencion.

Eso mismo hace muy difícil, sinó de todo punto imposible distinguir y separar cuales son los pensamientos originales del autor, y cuales los que son recojidos de las fuentes populares.

No tengo noticia que exista ni que haya existido una raza de hombres aproximados á la naturaleza, cuya sabiduría proverbial tiene todas las condiciones ritmicas de nuestros proverbios gauchos.

Qué singular es, y qué digno de observacion, el oír á nuestros paisanos mas incultos, espresar en dos versos claros y sencillos, máximas y pensamientos morales que las naciones mas antiguas, la India y la Persia, conservaban como el tesoro inestimable de su sabiduría proverbial; que los griegos escuchaban con veneracion de boca de sus sábios mas profundos, de Sócrates fundador de la moral, de Platón y de Aristóteles; que entre los latinos difundió gloriosamente el afamado Seneca; que los hombres del Norte les dieron lugar preferente en su robusta y enérgica literatura; que la civilizacion moderna repite por medio de sus moralistas mas esclarecidos, y que se hallan consagrados fundamentalmente en los códigos religiosos de todos los grandes reformadores de la humanidad.

Indudablemente, que hay cierta semejanza íntima, cierta identidad misteriosa entre todas las razas del globo que solo estudian en el gran libro de la naturaleza; pues que de él deducen, y vienen deduciendo desde hacen mas de tres mil años, la misma enseñanza, las mismas virtudes naturales, espresadas en prosa por todos los hombre del globo, y en verso por los gauchos que habitan las vastas y fértiles comarcas que se estienden á las dos márgenes del Plata.

El corazon humano y la moral son los mismos en todos los siglos.

Las civilizaciones difieren esencialmente. « Jamás se hará, dice el doctor Don V. F. Lopez en su prólogo á LAS NEUROSIS, un profesor ó un catedrático Europeo, de un Bracma; » así debe ser: pero no ofrecería la misma dificultad el hacer de un gaucho un Bracma lleno de sabiduría; sí es que los Bracmas hacen consistir toda su ciencia en su sabiduría proverbial, segun los pinta el sábio conservador de la Biblioteca Nacional de París, en “La sabiduría popular de todas las Naciones” que difundió en el nuevo mundo el americano Pazos Kanki.

Saturados de su espíritu gaucho hay entre nosotros algunos poetas de formas muy cultas y correctas, y no ha de escasear el género, porque es una pporduccion legítima y espontánea del país, y que en verdad; no se maniftesta únicamente en el terreno florido de la literatura.

Concluyo aquí, dejando á la consideracion de los benévolos lectores, lo que yo no puedo decir sin estender demasiado este prefacio, poco necesario en las humildes cópias de un hijo del desierto.

¡Sea el público, indulgente con él! y acepte esta humilde produccion, que le dedicamos como que es nuestro mejor y mas antiguo amigo.

La originalidad de un libro debe empezar en el prólogo.

Nadie se sorprenda por lo tanto, ni de la forma ni de los objetos que este abraza; y debemos terminarlo haciendo público nuestro agradecimiento hacia los distinguidos escritores que acaban de honrarnos con su fallo, como el Señor D. José Tomás Guido, en una bellísima carta que acogieron deferentes *La Tribuna* y *La Prensa*, y que reprodujeron en sus columnas varios periódicos de la República. -El Dr. D. Adolfo Saldías, en un meditado trabajo sobre el tipo histórico y social del gaucho. - El Dr. D. Miguel Navarro Viola, en la última entrega de la *Biblioteca Popular*, estimulándonos, con honrosos términos, á continuar en la tarea empezada.

Diversos periódicos de la ciudad y campaña, como *El Herald*, del Azul, *La Patria*, de Dolores, *El Oeste*, de Mercedes, y otros, han adquirido tambien justos títulos á nuestra gratitud, que conservamos como una deuda sagrada.

Terminamos esta breve reseña con *La Capital*, del Rosario, que ha anunciado LA VUELTA DE MARTIN FIERRO haciendo concebir esperanzas que Dios sabe si van á ser satisfechas.

Cierrase este prólogo, diciendo que se llama este libro LA VUELTA DE MARTIN FIERRO, porque ese titulo le dió el público, antes, mucho antes de haber yo pensado en escribirlo; y allá va á correr tierras con mi bendición paternal.

JOSÉ HERNANDEZ.

3.2.5. El índice.

En principio, vale aclarar que lo que frecuentemente- se llama “índice” es en realidad la tabla de contenidos o de materias: un listado de los títulos del texto por orden de aparición con la indicación de la página correspondiente, que puede estar al comienzo o al final del libro. Según esta primera definición, su función sería la de facilitar al lector la búsqueda de los temas de su interés en el texto. Pero no es sólo eso. *El índice refleja la estructura lógica del texto* (centro y periferia, tema central y ramificaciones); por lo tanto, cumple una función organizadora de la lectura, ya que arma el esquema del contenido previamente, sobre todo cuanto más articulado esté en capítulos, párrafos y subpárrafos (Eco, 1990). En este sentido, es indistinto que esté al comienzo o al final del libro, ya que lo que importa es que el lector acude a él antes de leer el texto -e incluso antes de comprar el libro- para saber de qué se trata o, aun sabiéndolo, cómo lo trata. De más está decir que esta función es central en los textos no ficcionales.

2

En Cómo se hace una tesis, Umberto Eco aconseja que el índice refleje la organización del texto, “incluso en sentido espacial”. En cuanto a la numeración de capítulos y párrafos, podría hacerse “utilizando números romanos, arábigos, letras del alfabeto, etc.” (Eco, 1990). ¿De qué otra manera podría organizarse el índice de este libro (puede cambiar la numeración de capítulos y párrafos)?

En las recopilaciones, lo mismo que en las revistas, el índice se limita, por lo general, a su primera función: ubicar los textos (y sus autores, en caso de haber varios) en el conjunto de la publicación.

<i>Prefacio a la edición castellana</i>	9
E. V.	
<i>Presentación</i>	11
ROLAND BARTHES	
<i>Elementos de Semiología</i>	15
ROLAND BARTHES	
<i>El mensaje narrativo</i>	71
CLAUDE BREMOND	
<i>La descripción de la significación en literatura</i>	105
TZVETAN TODOROV	
<i>El mensaje fotográfico</i>	115
ROLAND BARTHES	
<i>Retórica de la imagen</i>	127
ROLAND BARTHES	
<i>El cine: ¿lengua o lenguaje?</i>	141
CHRISTIAN METZ	
<i>Bibliografía crítica</i>	187

Pero no siempre es así. Algunas recopilaciones están organizadas temáticamente y el índice refleja la hipótesis de trabajo del compilador.

I. INTRODUCCIÓN	7
II. ENSEÑANZA, CULTURA Y SOCIEDAD: LOS EFECTOS COMPLEJOS DE LA TRANSMISIÓN CULTURAL EN LA ESCUELA	13
1. Sistemas de enseñanza y sistemas de pensamiento. P. BOURDIEU	20
2. ¿Qué enseñan las escuelas? M. APPLE y N. KING	37
3. Clase y pedagogías viables e inviables. B. BERNSTEIN	54
4. El currículum no-escrito y su relación con los valores. R. DREIBEN	73
III. LA INVESTIGACIÓN DIDÁCTICA: MODELOS Y PERSPECTIVAS	87
5. Paradigmas contemporáneos de investigación didáctica. A. PEREZ GOMEZ	95
6. Contraste de supuestos entre el análisis de muestras y el estudio de casos en la investigación. D. HAMILTON	139
7. Criterios de credibilidad en la investigación naturalista. E. GUBA	148
8. Plausificación de la investigación educativa y su impacto en la realidad. J. OJEMENO SACRISTAN	166
I. TEORÍA DEL CURRÍCULUM	189
9. Un enfoque práctico como lenguaje para el currículum. J. SCHWAB	197
10. El estado moribundo del currículum. H. HUEBNER	210
11. Teoría del currículum: Póngame un ejemplo. H. M. KILBERD	224
12. La reconceptualización en los estudios del currículum. W. PINAR	231
13. Estudios del currículum: ¿Reconceptualización o reconstrucción? M. LAWN y L. BARTON	241
V. PROGRAMACIÓN DE LA ENSEÑANZA	251
14. Los objetivos educativos: ¿Ayuda o estorbo? E. EISNER	257
15. Objetivos de conducta. Una revisión crítica. M. Mac DONALD-ROSS	265
VI. LOS CONTENIDOS DEL CURRÍCULUM	301
16. Los valores latentes del currículum centrado en las disciplinas. Th. POPKIEWITZ	306
17. Conocimiento académico y aprendizaje significativo. Bases para el diseño de la instrucción. A. PEREZ GOMEZ	322
VII. EL PROFESOR Y LA FORMACIÓN DEL PROFESORADO	349
18. ¿Cuáles son las competencias genéricas esenciales de la enseñanza? F. OLIVÁ y R. HENSON	356
19. La microenseñanza: La precursora de la Formación del Profesorado Basada en la Competencia. J. COOPER	364
20. Investigación sobre el pensamiento pedagógico del profesor, sus juicios, decisiones y conducta. R. SHAVELSON	372
VIII. LA EVALUACIÓN DIDÁCTICA	421
21. Modelos contemporáneos de evaluación. A. PEREZ GOMEZ	426
22. La evaluación como iluminación. M. PARLETT y D. HAMILTON	450
23. La evaluación y el control de la educación. B. MACDONALD	467

En síntesis, cualquiera sea el tipo de publicación -libro o revista-, una mirada al índice permite al lector darse una idea general del contenido de la misma y el punto de vista o enfoque privilegiado.

Ahora bien, además de la tabla de contenidos, el índice es también -o fundamentalmente- un listado de palabras en orden alfabético con la indicación de las páginas en que aparecen mencionadas. El índice analítico o temático es un listado de conceptos utilizados en el texto.

Acento (tónico)
pp. 69-70

Afectivo: véase emocional, expresivo
pp. 15, 19, 71-72, 78, 97, 101, 113, 174, 246.
connotación afectiva
pp. 68-69, 75, 100, 114-120, 131, 132, 180, 182.

Alegoría (entendida como: metáfora generalizada, en la cual es indeterminable el sentido denotativo)
pp. 172, 210.

Aliteración
pp. 42, 44-45, 56.

Alusión
pp. 79, 84, 101, 129, 137-141, 152, 158, 210, 211.
doble sentido con alusión
pp. 159, 173, 209-212.

Anagrama
Sentido usual:
pp. 53-54, 56-57, 65, 96, 209, 239.
Sentido saussureano: véase paragrama y
pp. 25, 53, 55, 214.

El índice de autores o de nombres reúne autores mencionados y es característico -aunque no privativo- de obras que se plantean un enfoque histórico de un tema, una teoría, una ciencia, etc.

Ach, Narziss, 124
Adler, Jonathan, 14, 404
Allport, Allan, 14, 142
Anderson, James, 188
Anderson, John, 14, 150-52, 155, 201, 357, 395
Angell, James, 126
Appel, Dolly, 15
Aristóteles, 20, 32, 76, 78, 317, 366, 368-69, 380-81, 387, 390
Armstrong, Sharon, 373, 374
Ashby, W. Ross, 41-43
Atkins, John, 270, 273, 274
Atkinson, Richard, 141
Austin, George, 111
Austin, J.L., 86, 88, 94
Ayer, Alfred J., 79, 86

Babbage, Charles, 162-63
Ballard, Dana, 14
Balzell, C.E., 213
Bartlett, Frederic, 42, 133-34, 138, 144-

2

Haga un índice de autores mencionados en el texto.

3.2.6. Las notas.

Según el Diccionario de la Real Academia, la nota es una “*Advertencia, explicación, comentario o noticia de cualquier clase, que en impresos o manuscritos va fuera del texto*”. Esta expulsión del texto puede condenar a las notas al suburbio de la página, a las fronteras del capítulo e, incluso, a menudo, a las áridas páginas finales del libro, donde suelen habitar glosarios, índices y bibliografías. Las razones de este exilio son diversas: puede tratarse de un comentario al margen, que no hace al desarrollo del texto; pero también puede suceder que el comentario sea hecho por otro sujeto distinto del autor, que elige, respetuosamente, no interferir en el discurso ajeno: hay notas de autor (N.A.), de editor (N.E.) -entendiendo al editor, en este caso, como el encargado de la edición de esa obra- a ediciones

más o menos críticas, y de traductor (N.T.). También hay notas ficticias, como las de Charles Kimbote al poema de John Shade en *Pálido fuego*:

(...) Aunque esas notas, con arreglo a la costumbre, vienen después del poema, se aconseja al lector consultarlas primero y luego estudiar el poema con su ayuda, releerlas naturalmente al seguir el texto y quizá, después de haber terminado el poema, consultarlas por tercera vez para completar el cuadro (...) Permítaseme afirmar que, sin mis notas, el poema de Shade simplemente no tiene realidad humana alguna, pues la realidad humana de un poema como el suyo (demasiado caprichosa y reticente para una obra autobiográfica), con la omisión de muchos versos medulosos rechazados por él, tiene que depender totalmente de la realidad de su autor y lo que le rodea, de sus afectos y así sucesivamente, realidad que sólo mis notas pueden proporcionar (...) (V. Nabokov, *Pálido fuego*, Bs.As., Sudamericana, 1974)

Desde el exilio, las notas responden, disienten, corrigen, aprueban, amplían, ubican, cuestionan. Las notas de traductor por lo general aclaran la traducción de algún término, citan el original, proponen variantes, cotejan con otras traducciones. Las notas de editor a veces funcionan como comentarios críticos al texto o como lugar de encuentro con otros autores a través de títulos o frases citadas.

El autor, por su parte, suele enviar a nota la información que considera accesoria (en este caso, la nota equivale a un paréntesis extirpado) o que, aun siendo importante, obstaculizaría la lectura por que interrumpiría la continuidad del discurso.

El carácter siempre parcial del texto de referencia (las notas se refieren siempre a un segmento de texto) y, por lo tanto, el carácter siempre local del enunciado de las notas, son, según Genette, la marca formal distintiva de este elemento del paratexto que lo diferencia, por ejemplo, del prefacio, si bien en la mayoría de los casos el discurso del prefacio y el del aparato de las notas están en una relación estrecha de continuidad y homogeneidad.

Más aún que el prefacio, las notas pueden ser de lectura facultativa y dirigirse exclusivamente a ciertos lectores, a los que interesen consideraciones complementarias o digresivas, cuyo carácter accesorio justifique su expulsión del cuerpo central del texto.

“Las notas”, afirma Eni Pulcinelli Orlandi (1990), “son el síntoma del hecho de que un texto es siempre incompleto y que se lo puede acrecentar con nuevos enunciados, indefinidamente. Un texto es, por definición, interminable y las notas procuran ser sus márgenes, sus límites laterales (...)”

Ahora bien, Genette distingue las notas de autor a ediciones originales -a las que caracteriza como bifurcación momentánea del texto, ya que le pertenecen tanto como un paréntesis- de las notas de editor, de traductor o bien de autor pero a ediciones posteriores. Estas últimas son paratextuales, según Genette, en tanto las primeras serían parte del texto.

Un caso particular de notas lo constituyen las referencias bibliográficas, que serán tratadas en el próximo apartado.

2

Dice R. Barthes en “El mensaje fotográfico”:

“(...) ¿Hay siempre un texto en una imagen o debajo o alrededor de ella? Para encontrar imágenes sin palabras, es necesario sin duda, remontarse a sociedades parcialmente analfabetas, es decir a una suerte de estado pictórico de la imagen. De hecho, a partir de la aparición del libro la relación entre el texto y la imagen es frecuente; esta relación parece haber sido poco estudiada desde el punto de vista estructural. ¿Cuál es la estructura signifiante de la ilustración? ¿Duplica la imagen ciertas informaciones del texto, por un fenómeno de redundancia, o bien es el texto el que agrega una información inédita? (...)” (Barthes, 1970)

Redacte tres notas de editor para este fragmento.

3.2.7. La bibliografía.

En principio, habría que distinguir la bibliografía propiamente dicha -una lista ordenada alfabéticamente de autores y títulos de las obras consultadas por el autor, que se ubica al final del libro, antes

del índice, o al final del capítulo- de las referencias bibliográficas, que son una variedad de las notas, ya que se ubican en relación con un fragmento de texto determinado y se numeran correlativamente, distribuyéndose a lo largo de todo el texto. Tanto las referencias bibliográficas como la bibliografía propiamente dicha son los enclaves privilegiados del intertexto en el paratexto.

Del mismo modo que la gráfica o las notas de autor, en este caso tampoco es clara la pertenencia al paratexto en todos los casos. En los *papers* científicos, las referencias bibliográficas son parte del texto. Hasta tal punto están integradas a este que a menudo resulta imposible entenderlo sin conocer ese intertexto de referencia, en cuyo entramado se inscribe. Se trata, entonces, de paréntesis extirpados para facilitar la lectura.

En otros casos, en cambio, la bibliografía es más una sugerencia de consulta o una demostración de lecturas, que está, en general, destinada a los pares. En estos casos, la bibliografía es paratextual, ya que funciona como complemento no indispensable del texto.

Una mención especial merece la “bibliografía comentada”, es decir, provista de un resumen del contenido de la obra referida en relación con el tema al que se la vincula en el texto. Del mismo modo que los glosarios, las bibliografías comentadas tienen una finalidad fundamentalmente didáctica.

Bibliografía

Hace ya demasiado tiempo que se mantiene una nociva separación entre los renovados conocimientos y puntos de vista que surgen de la investigación histórica, y los que se encuentran a disposición del lector. A través de una arraigada tradición ensayística de la literatura de divulgación y, en buena medida, por intermedio del sistema educativo, se han cristalizado en la conciencia colectiva un conjunto de estereotipos acerca de nuestro pasado que poco y nada tienen que ver con lo que hoy trabajosamente estamos comenzando a conocer del mismo.

Este hiato entre el avance del conocimiento profesionalmente elaborado y la memoria histórica de nuestra sociedad, no obedece sólo a las dificultades mismas que presenta la popularización del saber científico (actividad que, por cierto, no tiene demasiados cultores en nuestro medio). Tampoco se funda exclusivamente en razones de tipo político ideológico, aun cuando éstas tienen sin duda una poderosa incidencia, ya que el poder y la misma sociedad argentina parecen poco propensos a interrogar y recuperar su pasado -remoto o reciente- y estas condiciones no son justamente las más propicias para que se propague y se estimule la difusión de nuevas y renovadas formas de pensar la historia. Más aún, cuando la construcción de una visión del pasado nacional y por lo tanto también su apropiación, tuvieron en su momento cierta coherencia con la conformación de un determinado régimen de dominación social que no termina totalmente de desaparecer. Estos y otros factores no excluyen -todo lo contrario- la responsabilidad de los propios historiadores, que no hemos podido o sabido hallar los caminos para que los resultados de nuestras indagaciones, lenta y laboriosamente obtenidos, no finalicen siempre en los cajones de alguna comisión evaluadora o en las revistas especializadas que sólo son frecuentadas por los mismos que padecemos esta auténtica pasión intelectual.

Pocos ejemplos quizá puedan dar más claro testimonio de esta escisión que nuestra historia social colonial. Imágenes rígidas, incuestionables, inmodificables en apariencia, se impusieron sobre generaciones de argentinos -historiadores o no- dominando la percepción de este denso, conflictivo y multifacético segmento de nuestro pasado. A fuerza de simplificaciones, a veces burdas y otras veces un poco más elaboradas, el resultado ha sido la imposibilidad de la sociedad para reconocer una parte importante de sus propios orígenes. La vigencia de una manera de pensar al país y su gente no podía sino tener una consecuencia precisa. Y la tuvo: la exclusión. La exclusión de temas y problemas que no podían, o mejor dicho, que no merecían ser indagados. Exclusión de preguntas (y por lo tanto inexistencia de respuestas). Exclusión de una parte relevante de los mismos actores, de los partícipes de esa historia, de los hombres y mujeres que poblaban, vivían, sentían y trabajaban en estas tierras hace no

mucho tiempo y que, al parecer, habían perdido el derecho a estar dentro de la Historia. Así, con mayúsculas, como se suele enunciar con enfático regodeo.

La solución no podía partir por supuesto del altar del criollismo, impregnado de un pintoresquismo las más de las veces intrascendente, meramente descriptivo de los aspectos exteriores y más superficiales. Si bien el mismo cumplió una importante función, como hoy sabemos, en los orígenes de nuestra constitución como nación, terminó eternizando aquellas imágenes tan caras a los cultores de lo que se dio en llamar “la tradición”. Basta una recorrida por nuestros anquilosados y desvencijados museos históricos para percibirlo: su pasión por las cosas muertas (es decir, por las cosas que han sido despojadas de su contexto y del uso social que les daba sentido) puede permitir que se abandone un antiguo arado a los rigores del óxido y la intemperie en el lugar de los trastos inútiles, mientras las vitrinas de las salas de exposición están retóricas de males de plata labrada como “fiel testimonio” de los utensilios de uso cotidiano en la época. O las “reconstrucciones” de escenas de la vida cotidiana en las cuales nunca parece haber lugar para aquellas prosaicas actividades que justamente, desde el fondo de los tiempos, constituyen la trama que hace inteligible lo cotidiano en la vida humana: el trabajo, el sexo, las comidas, los nacimientos, la muerte ... ¹Para estos angélicos actores de un pasado congelado, nada de eso parece haber existido.

Hubo, es cierto, algunas excepciones. Algunas páginas de José Torre Revello, *Crónicas del Buenos Aires colonial*, Bajel, Buenos Aires, 1970 (la obra fue escrita entre 1955 y 1963 y editada póstumamente) y de José Luis Busaniche, *Estampas del pasado*, Hachette, Buenos Aires, 1959; ambos eran autores demasiado encerrados dentro de una visión que hoy llamaríamos tradicional, pero fieles cultores de un esfuerzo de acercamiento de algunos restos de nuestro pasado a lectores no profesionales. Agreguemos el bellissimo libro que Alberto Mario Salas (investigador solitario, silencioso e infatigable) dedicó hace poco a las Invasiones Inglesas: *Diario de Buenos Aires*, Sudamericana, Buenos Aires, 1981. Todos éstos son quizá los ejemplos más destacados para el período que tratamos en este texto de una visión más “humanizada” de la vida de los seres que poblaron nuestro pasado.

Sin embargo, aun dentro de la tradición historiográfica “clásica” hubo también, indudablemente, obras de real valía que aún hoy son de consulta recomendable para quien quiera profundizar estos temas. Entre ellas cabe mencionar: *Investigaciones acerca de la historia económica del Virreinato del Río de la Plata*, de Ricardo Levene (El Ateneo, Buenos Aires, 1962; 1º ed., La Plata, 1927/28); Sergio Bagú: *Estructura social de la colonia* (El Ateneo, Buenos Aires, 1952) y Manfred Kossok: *El virreinato del Río de la Plata* (Futuro, Buenos Aires, 1959), por mencionar algunos de los más importantes.

Influencia decisiva tuvieron tres historiadores no profesionales -casualmente, los tres son ingenieros- que cimentaron en buena medida nuestros primeros conocimientos sólidos de la historia rural colonial y poscolonial: Emilio Coni, con sus clásicos *El gaucho* (Hachette, Buenos Aires, 1969; 1º ed., Buenos Aires, 1945) y su *Historia de las vaquerías del Río de la Plata* (Platero, Buenos Aires, 1969; 1º ed., Buenos Aires, 1956); Alfredo Montoya con su *Historia de los saladeros argentinos* (El Coloquio, Buenos Aires, 1970; 1º ed., Buenos Aires, 1956) y más tarde con *Cómo evolucionó la ganadería en la época del Virreinato* (Plus Ultra, Buenos Aires, 1984) y el libro entrañable de Horacio Giberti *Historia económica de la ganadería argentina* (Solar/Hachette, Buenos Aires, 1974; 1º ed., Buenos Aires, 1961). Una presentación sintética y actualizada de lo que sabíamos entonces se encontrará en Assadourian, C. S.; Beato, G. y Chiaramonte, J. C. en el volumen 2 de la *Historia Argentina* de Paidós (Buenos Aires, 1972), titulado *De la conquista a la independencia*.

A lo largo de los años sesenta van apareciendo una serie de trabajos de Tulio Halperín Donghi que rematan en una obra fundamental: *Revolución y guerra. Formación de una elite dirigente en la Argentina criolla* (Siglo XXI, Buenos Aires, 1972). Es éste un cuadro aún no superado del espacio rioplatense colonial tardío, pleno de sugerencias e indicaciones que marcan un punto de inflexión en la historiografía del período. Si bien desde entonces se ha producido una profunda renovación y se han multiplicado los estudios de historia económica y social coloniales, muchos de sus frutos han debido esperar que se superaran condiciones extremadamente adversas a una vida intelectual y creativa libre, para poder ser percibidos fuera de estrechos círculos.

¹ “La vida cotidiana no está fuera de la historia, sino en el centro del acontecer histórico: es la verdadera esencia de la sustancia social”, Heller, A., *Historia y vida cotidiana*, Grijalbo, México, 1982, p.42.

Hoy el lector interesado dispone ya de algunas obras que le permiten adquirir una nueva visión. Para el siglo XVII se obtendrá un sugestivo marco de conjunto en la obra de Zacarías Moutoukias: *Contrabando y control colonial en el siglo XVII* (CEAL, Buenos Aires, 1988). Para el siglo XVIII se puede ver un panorama de las situaciones regionales y sus modificaciones en la compilación de artículos de Juan Carlos Garavaglia: *Economía, sociedad y regiones* (Ediciones de La Flor, Buenos Aires, 1987).

Pese a que poco y nada se ha avanzado en el conocimiento de las vaquerías desde los aportes de Coni, es importante, en cambio, la renovación operada en los estudios sobre las fronteras hispano-indígenas. Miguel Ángel Palermo ha presentado un rico análisis de los procesos de intercambio en “La innovación agropecuaria entre los indígenas pampeano-patagónicos: génesis y procesos”, *Anuario del IEHS*, 3, Tandil, 1988. A su vez, los artículos de Raúl Mandrini “La agricultura indígena en la región pampeana y sus adyacencias (siglos XVIII y XIX)”, *Anuario del IEHS*, 1, Tandil, 1986 y “Desarrollo de una sociedad indígena pastoril en el área interserrana bonaerense”. *ibidem* 2, Tandil, 1987, indican el curso actual. La sociedad de frontera ha sido estudiada por Cados Mayo y pronto verá la luz el libro escrito por él en colaboración con Amalia Latroubesse. Para un período más amplio se puede consultar, de Richard Slatta, *El gaucho y el ocaso de la frontera* (Sudamericana, Buenos Aires, 1984). La atención puesta en la frontera sur pampeana no se ha repetido en otros casos. Cabe mencionar los trabajos de Juan Carlos Garavaglia sobre el Tucumán “La guerra en el Tucumán colonial: sociedad y economía”.

(Nota: el texto anterior se encuentra incompleto en la edición original: Alvarado, M. (1994): *Paratexto*. Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, Cátedra de Semiología y Oficina de Publicaciones, Ciclo Básico Común, Universidad de Buenos Aires, 1º edición.).

3.2. 8. El Glosario.

Es una lista ordenada alfabéticamente de términos técnicos o que, por alguna razón, puedan presentar dificultad al lector, acompañados de una definición. Esta lista suele ubicarse al final del libro, una vez terminado el texto, aunque existen casos, como el de algunos libros destinados a los niños, que extraen del texto términos considerados difíciles o desconocidos para los lectores y los definen a la manera de una nota que acompaña al texto en los márgenes.

La decisión de partir

El 23 de mayo de 1492, Cristóbal Colón, conocido entre la población de Palos por sus extravagantes ideas acerca de la redondez de la Tierra, convocó a los ciudadanos de aquella localidad en la iglesia de San Jorge para leerles una carta de los Reyes Católicos, en la que se ordenaba que pusieran dos carabelas equipadas a su disposición.

Los vecinos sospechaban de la cordura de aquel hombre, cuya arrogancia los predispuso mal. De manera que, pese a las órdenes expresas de los reyes, le resultó imposible a Colón conseguir las carabelas.

Fue entonces que se conectó con los hermanos Pinzón, marinos de mucho prestigio en Palos, quienes se entusiasmaron con la idea de acompañarlo en su viaje a las Indias. Los Pinzón, queridos y respetados en el lugar, financiaron gran parte de la empresa, poniendo a disposición de Colón dos carabelas: la Niña y la Pinta.

Fueron ellos también quienes reclutaron a la tripulación, que se componía, en su mayor parte, de marinos de Palos o sus alrededores, amantes de la aventura y necesitados de dinero. Se hablaba de tierras ricas en oro, del favor de los reyes y la participación en el botín, de las tierras de Catay, donde reina el Gran Kan. Las andanzas de Marco Polo, que boga por aquel entonces, encendían las mentes marineras.

Yo era joven y la vida en Sevilla no prometía mayores emociones. No es raro entonces que soñara con seguir los pasos de Marco Polo y pisar las regiones donde el oro relucía y las mujeres oían a sándalo.

Pero tampoco ignoraba lo que por ahí se decía: "Donde la Tierra termina, justo en el límite, viven pueblos feroces, razas del abismo, cuyas noches se tñen de rojo con las llamas que asoman del infierno."

Catay: nombre que se le daba antiguamente a China.

Gran Kan: príncipe oriental.

Marco Polo: célebre viajero veneciano, que fue el primero en dar noticias de China.

sándalo: planta herbácea, olorosa.

Algo parecido ocurre con ediciones de clásicos, por ejemplo, en castellano antiguo, donde buena parte de las notas tienen esta función.

Pero el término "glosario" se reserva para la lista ordenada al final del libro.

GLOSARIO NADSAT-ESPAÑOL

La inclusión en *La naranja mecánica* de un léxico nadsat, que apareció por primera vez en la edición norteamericana, no fue idea original del autor, para quien una lectura ordenada del libro era como "un curso de ruso cuidadosamente programado". Este glosario nadsat-español, en cambio, ha contado con la colaboración de Anthony Burgess, quien propuso la mayor parte de las posibles equivalencias y algunas variantes fonéticas. Las palabras que no parecen de origen ruso han sido señaladas con un asterisco. (N. del E.)

- * **apología: disculpas**
- * **bábuchca: anciana**

besuño: loco
biblio: biblioteca
bitba: pelea
Bogo: Dios
bolche: grande
bolnoyo: enfermo
brachno: bastardo
brato: hermano
bredar: lastimar
britba: navaja
broasar: arrojar
bruco: vientre
bugato: rico
cala: excremento
* **cancrillo: cigarrillo**

En todos los casos, no obstante, tiene una función que podríamos llamar “didáctica”: el especialista o el autor definen o explican los términos al lector, cuyo desconocimiento presuponen. Si bien en la mayoría de los casos esta tarea metalingüística corre por cuenta del autor, a veces se encarga de ella el editor. Cuando una edición (en general, reedición) se “prepara”, el aparato paratextual editorial con finalidad didáctica corre todo por cuenta de una misma persona, incluyendo el glosario (son las llamadas ediciones “a cargo de”, por lo general póstumas).

2

Busque las definiciones –o intente definir por inferencia- de todas las palabras de este texto que desconozca o le resulten de difícil comprensión y elabore un glosario.

3.2.9. El Apéndice.

Textos, cuadros, documentos, testimonios diversos, suelen agruparse en las últimas páginas del libro como *Anexo o Apéndice*. Se trata, por lo general, de un complemento del texto que, en razón de su extensión, no puede incluirse en forma de notas. El texto puede remitir o no al apéndice, pero, en cualquier caso, este es de lectura facultativa.

2

Agregue un apéndice a esta publicación.

2

Grafique, en forma de cuadro, el contenido del capítulo 2.