

A MANERA DE PROLOGO

"A manera de prólogo" fue publicado en *Maldoror*, Revista de la Ciudad de Montevideo, Nº 20: "El texto según Genette". Montevideo, marzo de 1985.

¿Qué justificación la mía en este zaguán? Ninguna, salvo este río de sangre oriental que va por mi pecho; ninguna salvo los días orientales que hay en mis días y cuyo recuerdo sé merecer. Esas historias —el abuelo montevideano que salió con el ejército grande el cincuenta y uno para vivir veinte años de guerra; la abuela mercedina que juntaba en idéntico clima de execración a Oribe y a Rosas— me hacen partícipe, en algún modo misterioso pero constante, de lo uruguayo. Quedan mis recuerdos, también. Muchos de los primitivos que encuentro en mí son de Montevideo; algunos —una siesta, un olor a tierra mojada, una luz distinta— ya no sabría decir de qué banda son. Esa fusión o confusión, esa comunidad puede ser hermosa.

JORGE LUIS BORGES

¿Qué son los prefacios? ¿No haría falta que algún día se reconstituyera su historia y su tipología? ¿Forman un género? Pero, ¿un prefacio, acaso existe?

JACQUES DERRIDA

La existencia de tantos prefacios, su permanencia desde hace tanto tiempo, la misma necesidad de investigación y registro que formula inquisitivamente Derrida, no impugnarían la legitimidad de su cuestión, la pregunta que formula al final y el problema que implica. La vigencia, la antigüedad, el marco convencional que los limita y establecen, solo disimulan el estatuto conflictivo de los prefacios. Su inquisición no puede ser ociosa; aunque no se formule, el problema existe; más vale abordarlo: "los métodos vendrán después" (era Nietzsche quien no dudaba de esta posterioridad).

Hace algunos años y literalmente, sin intentar la recuperación del superlativo hebreo, en un *Prólogo de prólogos*, decía Borges: "Que yo sepa, nadie ha formulado hasta ahora una teoría del prólogo". Los planteos teóri-

cos han cambiado: no debería extrañar entonces que la poética contemporánea más que en el pasado (la mención aristotélica en relación a los prólogos es bastante diferente), tenga presente la importancia del tema y le dispense la mayor atención. Decía H. Poincaré que era necesario empezar a pensar "de lado" ("penser à côté") y este *ex-centricismo* que alentaba para las matemáticas, tal vez podría resultar una estrategia acertada para la investigación poética: no hay por qué descartar el sentido literal de la recomendación y en esa literalidad —su lateralidad— empecemos por los prólogos, que es una manera convencional de empezar.

Advertencia, introducción, prefacio, prólogo, prolegómeno, preámbulo o preludio, entre otros sinónimos y con escasas diferencias, son términos que se aplican regularmente a un discurso previo, una parte que precede a la obra propiamente dicha y que no presentaría —en una primera instancia— mayores dificultades para su reconocimiento, limitación y definición. Gérard Genette considera que títulos, subtítulos, prefacios, epígrafes, advertencias, epílogos, notas marginales, notas de contratapa, solapas, bandas de cubierta, etc., constituyen un tipo particular de *transtextualidad*¹ y los denomina *paratextos*². Se trata de esos textos que entablan una relación transtextual entre el texto propiamente dicho y sus anexos bibliográficos o referenciales. Los paratextos consolidan —según Genette— "uno de los lugares privilegiados de la dimensión pragmática de la obra, es decir, de su acción sobre el lector", de ahí que, atendidos solo accidentalmen-

1 Con este término que desarrolla un paradigma a partir de *inter-textualidad*, propuesto por Julia Kristeva, Genette hace referencia a "la trascendencia textual del texto" o sea "todo lo que pone en relación manifiesta o secreta" a un texto con otros textos. *Palimpsestes*, París, 1982.

2 G. Genette. "Explorador de paratextos" como lo califica un periodista de *Le Monde* ("Les cadavres exquis": 9/3/84), ha dedicado su seminario en la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales de París al mismo tema. Dictó un curso similar en el Instituto de Profesores de Montevideo en marzo de 1985. Se encuentra en prensa *Seuils (Umbrales)*, el libro que Genette dedica a la teoría y análisis de los paratextos.

te por el análisis tradicional, constituyan uno de los objetos de estudio más legítimos en la apertura epistemológica del postestructuralismo (el prefijo solo vale para introducir un "después") en estos últimos años.

Aceptada la generalidad de las definiciones, interesa examinar en particular la situación paratextual del prólogo. Ningún lector ignora que, anterior a la obra, el prefacio siempre es posterior. La precede pero no intenta disimular que es una de sus consecuencias; si la presenta (comenta, propone sus motivos, aclara sus fines), se deduce que ya la conoce. Es su *consecuencia anticipada* y tampoco aquí habría que eludir una contradicción que, involucrando tiempo y espacio, altera su relación, fundamentando un relativismo que, aunque lo acentúe, no es privativo del prólogo, más bien constituye la inversión de medios e instancias que todo texto requiere.

Sólo la publicación —el trámite editorial— impone una prioridad que el texto no defiende. Por la espacialización que es condición-razón de la escritura, se intenta fijar un discurso en el tiempo pero, por eso, lo suspende: "C'est qu'aura voulu dire l'espace, c'est le temps" decía Derrida en otro texto³, observando en el proceso de la escritura otra manifestación de la *Aufhebung* de Hegel: el espacio *releva* el tiempo y esta *relevancia* —una excelencia— lo exalta y lo revoca a la vez. Es una relevancia ambivalente la de esa *Aufhebung* ya que afirma y niega al mismo tiempo, una síntesis que no soluciona la contradicción, que marca la "différance"⁴ que es propiedad de toda escritura. Llegar a la escritura es la aspiración del poeta: "le dur désir de durer", el duro deseo de durar, su permanencia obstinada, un contra-tiempo: tanto dura tanto duda, y así sigue *resistiendo*: conservando y combatiendo.

Si Derrida ha denominado "desconstrucción" aquellos procedimientos que ponen en práctica su desconfianza sis-

3 Jacques Derrida: "Les puits et la pyramide" en *Marges*, París, 1972. P. 103.

4 El término es de Derrida. La alteración ortográfica activa la significación doble de "différence": diferencia y diferir, distinguir y postergar, se escribe en francés pero ni se dice ni se oye.

temática hacia las asociaciones conservadoras que el discurso establece, hacia las afiliaciones convencionales de las palabras, hacia las contradicciones inevitables que el uso oblitera, el prefacio no podía quedar fuera de su descomunal tarea. Pero las contradicciones —como decía Oscar Wilde a propósito de las paradojas— son muy peligrosas; podría decirse —y no sólo por buscar amparo en la infalibilidad tautológica: apenas se invocan ya resulta imposible impedir su *ocurrencia*.

Como sucede corrientemente, es en un prefacio donde Derrida se preocupa de prefacios. El comienzo de la *La dissémination* (1972)⁵, aparece bajo el título "Hors livre. Préfaces". La paradoja a la que apuesta el título del prefacio de Derrida ya había sido racionalizada por Borges. También en un prólogo, el "Prólogo" de *Inquisiciones*⁶— ese libro del que Borges reniega al punto que se apura en confesar que ha publicado sus *Obras Completas* a fin de poder excluirlo— dice: "La prefación es aquel rato del libro en el que el autor es menos autor. Es casi un leyente y goza de los derechos de tal: alejamiento, sorna y elogio. La prefación está en la entrada del libro pero su tiempo es de posdata y es como un descartarse de los pliegos y un decirles adiós".

También a Borges le parece el prólogo un lugar privilegiado para precipitar paradojas: Borges confunde —y la confusión es más legítima que retórica— la localización con un lapso: "es aquel rato del libro", allí es donde (se) confiere un "lectorazgo" (la ampulosidad de la palabra que podría haber inventado Gervasio Montenegro, prologuista, él también, de *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, me sirve para reivindicar prioridades y fueros). Instituyen así un auto de separación: tantas formalidades para sacar partido de una *distancia impuesta* (otra impostura), a fin de habilitar una comodidad crítica que el texto suele escatimar al propio autor.

5 Jacques Derrida: *La dissémination*, París, 1972. Hay traducción en español.

6 Ed. Proa. Buenos Aires, 1925.

Borges multiplica las contradicciones de un estatuto tanto más ambiguo cuanto menos lo parece. Emir Rodríguez Monegal en *El olvidado ultraísmo uruguayo*⁷ señala que el epílogo que Borges escribió especialmente para *La Antología de la moderna poesía uruguaya*⁸ se presenta bajo el título de "Palabras finales", seguido por un paréntesis donde aclara: "Prólogo, breve y discutidor".

Fuera del texto pero formando parte de él; anterior pero consecutivo, teniendo por autor a quien no vacila en categorizarse como lector —el primer lector— el prefacio es un texto que no dirime la controversia entre el tiempo de la escritura y el tiempo de la lectura; vale apenas como otro recurso precario que se aplica para invertir tiempo en espacio pero esa *inversión* (revés y fortuna) define su emplazamiento, extiende su limitación.

No obstante su marginalidad cierta (¿cierta marginalidad?) espacial y jerárquica, el prefacio es apto para asegurar un sitio de reparos, un refugio y una refutación, una objeción tal vez, ya que si creemos —como creemos— que las etimologías descubren la verdad de las palabras, *objetar* (del lat. *objectare*) es "colocar delante" —una forma de oponerse— y ahí está.

Ya se dijo: Posterior, precede; se excluye del libro y allí se encuentra; el prefacio tiene al autor por autor, alguien que "extramuros" se identifica con el lector (un mismo autor, lector — auto(r)lector — de un mismo libro), y como un salvoconducto, inicia una complicidad más allá de la obra y su clausura. Más que un "principio de contradicción", el prefacio es un principio de especulación que contradice y especula desde el principio con la antítesis inherente al discurso literario —un discurso que concilia lo falso y lo verdadero: una paradoja solapada, sostenida desde el principio al fin ya que si Valéry decía que "no hay contradicción sin dicción, es decir, fuera del discurso" no se descarta que no haya dicción sin contradicción; y con el discurso empiezan.

7 Revista Iberoamericana. Nos. 118-119. Enero-junio, 1982.

8 Ildefonso Pereda Valdés. El Ateneo, Buenos Aires, 1927.

A pesar de las garantías de una situación formalizada, de un título convencional (prólogo, prefacio, sus sinónimos), de una referencialidad limitada o establecida (motivos, propósitos, circunstancias, apreciación, "ansiedad de influencias" —o reverencias— y, sobre todo, las condiciones de su propio estatuto, sobre las que suele redundar), no puede sorprender que su naturaleza se cuestione, que su naturalidad resulte afectada. Por eso vale también para prólogos la advertencia que sobre sus cuentos formula Borges en el prólogo de *El informe de Brodie*: "No me atrevo a afirmar que sean sencillos; no hay una sola palabra que lo sea, ya que todas postulan el universo cuyo más notorio atributo es la complejidad". Su naturalidad, afectada, la sencillez, discutible; quizás sea la suya una situación de evidencia, una *trivialidad* —en tres vías, entre vías— el prólogo: común, expuesto y en la encrucijada.

Aunque no lo explique así, posiblemente sea el carácter esencialmente paradójico de estos paratextos el que Genette toma en cuenta cuando aclara la necesidad de entender la denominación "paratexto" en "un sentido ambiguo, casi hipócrita, como el que funciona en los adjetivos *parafiscal* o *paramilitar*"⁹, cuando bien podría haberlos asimilado a *parábola*, *paráfrasis* o *parámetro*, términos donde ese deslizamiento referencial casi perverso se atenúa o desaparece.

No sólo las teorías o la imaginación intelectual de Borges observan las ambigüedades de un discurso al que usualmente no se atiende, como si por estar al margen, tuviera que quedarse al margen, fuera de cuestión. También para Proust el prólogo constituye un lenguaje afectado donde los artificios solo se pierden en la recurrencia al lugar común: "solo por una costumbre tomada del lenguaje insincero de prefacios y dedicatorias, el escritor dice: «mi lector»". Sin embargo, la opinión común se aparta (avalando la estética paradójica del género) de esa advertencia de insinceridad que aprecian, cada uno a su manera, tanto Proust como Genette.

9 Gérard Genette. *Palimpsestes*. París, 1982. P. 9, nota al pie.

Autor y lector entienden que es en el prólogo —aunque no exclusivamente— donde se definen las reglas del juego, y una de esas reglas es la pretensión de quedar a salvo de cualquier sospecha. Como si el autor se presentara de civil; sin máscaras ni condecoraciones, explica, concede, opina. Juega otro papel: el papel de no jugar ningún papel o de quedar fuera de juego. A pesar de su *impresión* homogénea, el texto no es una entidad uniforme. También le cuadra cierta compartimentación, una distribución del espacio que corresponde a lo que Paul Veyne —a propósito de la historia y sus estudios— denomina “una distribución del saber”. En el texto literario la verdad no es más que una *atribución del saber* (propongo esta variante) y ocurre de la misma manera en otras situaciones: sabe la verdad quien ejerce el derecho socialmente reconocido de saber; no cuenta el *conocimiento propio* sino el *reconocimiento ajeno*. El lector prefiere localizar la verdad: una zona “*franca*”, franja de verdad a prueba de ficción, un reducto de sinceridad o la sinceridad reducida, previsible, convencional, impuesta.

Por medio de un recurso de franqueza, el autor abre el juego, pero no lo abre porque lo revele —aunque lo diga— solo lo abre porque lo inicia. “*Prólogo*” resulta así una denominación-referencia especialmente compleja y ambivalente: o bien indica genéricamente una posición introductoria, una señal de principio, un “*embrayeur*”¹⁰ o bien es un *nombre propio* que presenta la significación relativa de todo nombre propio, es decir, no puede definirse sino remitiéndose a sí mismo¹¹ o, más bien, es un título temático que adelanta el asunto a tratar (el propio prólogo), un ejemplo de lo que en lógica se llama “modo autónomo” del discurso, es decir, una expresión que se de-

10 R. Jakobson aclara: “En realidad lo único que distingue a los «embrayeurs» de todos los demás constituyentes del código lingüístico, es el hecho de que obligatoriamente remiten al mensaje”. *Essais de linguistique général*. París, 1963. P. 179.

11 “La circularidad es evidente: el nombre propio designa a alguien (o a algo) que lleva ese nombre”. Si “Fido designa ni más ni menos que al perro que lleva ese nombre”, *Prólogo* es un paratexto que se designa a sí mismo y algo más.

signa a sí misma explicándose en el propio enunciado. Pero, a diferencia de otros nombres propios que solo marcan, el prólogo describe y marca. Representa una forma de lo que E. Coseriu entiende como un "segundo nombrar". Más aún, nombre común y propio, título y rótulo, "Prólogo" cumple una función metaparatextual (se anuncia, se nombra, habla de sí). La propiedad es más notarial que onomástica y, en tanto denominación contractual y monotemática, no se empeña en suspender el significado conceptual que comporta por eso sin dejar de nombrar e identificar, significa pero poco: tipifica.

La complejidad semántica apunta, en parte, a señalar la tendencia autorreferencial de estos paratextos: por lo general, un prólogo hace referencia al prólogo, a sí mismo o a otros prólogos. Como pocos otros géneros, el prólogo se fija en espejo: ahí se mira y se detiene. Si el metalenguaje es un lenguaje que tiene al lenguaje por objeto, si el metateatro es el teatro que tiene al teatro por acción, el discurso del prólogo constituye normalmente un metaprólogo que se contrae a reafirmar sus condiciones en cada instancia, acreditando sus implícitos, dando voces de competencia y honestidad, como si tuviera una mala conciencia, el remordimiento de estar ahí o la obligación de justificarse. "El prólogo tolera la confidencia..." dice Borges en el prólogo de *La moneda de hierro* y esa confidencia, confesión o confianza (alguien que dice —que crea— y alguien que cree), no es más que una fe compartida, avala la verdad sustentando la ficción.

En la encrucijada entre obra y realidad, un cruce de riesgo, las oposiciones paratextuales concurren a "un lugar sin lugar" (la antítesis de Maurice Blanchot), dando falso origen a un contrato de iniciación, al borde mismo de decir y no decir, de ser y parecer, una zona de tránsito y transacción, de pasaje y compromiso: un subterfugio de verdad.

En definitiva, el prólogo documenta un pacto literario entre un lector que está convencido de que el autor dice la verdad y un autor que responde a esa *convención*. Pero el pacto es literario y la convicción una convención.

Dice Borges:

¿Quién se anima a entrar en un libro? El hombre en predisposición de lector se anima a comprarlo, vale decir, compra el compromiso de leerlo —y entra por el lado del prólogo, que por ser el más conversado y menos escrito es el lado fácil. El prólogo debe continuar las persuasiones de la vidriera, de la carátula, de la faja, y arrepentir cualquier deserción. Si el libro es ilegible y famoso, se le exige aún más. Se esperan de él un resumen práctico de la obra y una lista de sus frases rumbosas para citar, y una o dos opiniones autorizadas para opinar y la nómina de sus páginas más llevaderas, si es que las tiene. Aquí —ventajosamente para el lector— no se precisan ni sustituciones ni estímulos. Este libro es congregación de muchos poetas —de hombres que al contarse ellos, nos noticiarán novedades íntimas de nosotros— y yo soy el guardián inútil que charla.

Antes de pasar a examinar otras funciones paratextuales determinadas también por el universo borgiano, y a fin de revisar algunos rasgos que asimilan el prólogo a otros tipos paratextuales, transcribo las consideraciones que J. Hillis Miller formula con respecto a las propiedades contradictorias de las palabras compuestas con “para—” de las que la condición paratextual también participa. Ajeno al problema de prólogos y afines, en un contexto muy diferente al que aquí se enuncia, el crítico de Yale analiza las funciones “parasitarias” del crítico realizando un examen que desborda el planteo léxico y afecta o revela la índole ambigua de su estatuto literario, alguien que por leer escribe o para escribir, lee:

«Para-» es un prefijo antitético doble que significa proximidad y distancia a la vez, similitud y diferencia, interioridad y exterioridad, algo interior a la economía doméstica y al mismo tiempo exterior, algo simultáneo a este lado de una línea fronteriza, umbral o margen, que también va más allá, de status equivalente y también secundario, subsidiario, sometido como un huésped a quien lo hospeda (*as a guest to host*), un esclavo a su amo. Una cosa en «para-», además, se encuentra no solo simultáneamente sobre ambos lados de una línea fronteriza, entre afuera y adentro. Es también la frontera misma, la pantalla que es

una membrana permeable que conecta interior y exterior. Los confunde uno con otro, introduciendo lo exterior, exteriorizando lo interior, dividiéndolos y uniéndolos.¹²

LA OBRA EN CLAVE

Lo que vieron mis ojos fue simultáneo; lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es.

JORGE LUIS BORGES

Ce que l'oeuvre dit c'est le commencement.

MAURICE BLANCHOT

Siempre que interesa fundamentar la consabida afirmación "Es la vida la que imita al arte" se suele citar a Oscar Wilde. Sin embargo, no fue el único en multiplicar ejemplos y argumentos en este sentido. Por su parte, Proust solía insistir con reiterados gestos y textos, de vidriosa distinción, en que es el arte el que determina la realidad y no lo contrario: por la armonía de Wagner o por el color de Elstir, el narrador de la *Recherche* accede a un conocimiento más profundo, más verdadero; son sus palabras.

No es posible dejar de advertir que si los ejemplos resultan válidos y las argumentaciones convincentes, la fundamentación forma parte de *La Prisonnière*, una novela donde el narrador no hace distinciones entre quienes son personajes literarios (Vinteuil, Elstir, Bergotte) y quienes, aunque personajes históricos (Wagner, Vermeer, Balzac), resultan históricos solo a medias. "El regreso a las cosas es siempre un regreso al texto" decía Geoffrey Hartman y, en este caso, con más razón.

Es en el cine donde la irrelevancia de tales discriminaciones se prestan mejor al escamoteo. En *Zelig* (1982), la "mise en cinéma" de Woody Allen pone en evidencia

12 J. Hillis Miller: *The critic as a host*. (Traduzco del inglés); en *Deconstruction and criticism*. New York, 1979.

la imposibilidad de una distinción entre una condición real y una condición imaginaria; por medio de imágenes y testimonios —testimonios o imágenes— figuran a la par Hitler y Zelig, Pío XII y Zelig, compartiendo un mismo estatuto: el registro cinematográfico, ni totalmente histórico ni totalmente imaginario, como todo registro, como todo.

Otra máscara de W. Allen, Allan, el convincente y transitado —tan citado— modelo hiperfílmico de Genette, se imita minuciosamente en el Humphrey Bogart de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1943) pero en *Play it again, Sam* (1972: *Sueños de un seductor*, en español): los personajes de Alain Resnais reaccionan como otros personajes cinematográficos pero en *Mon oncle d'Amérique* (1980). En *Fanny y Alexander* (Ingmar Bergman, 1983), la madre le reprocha a Alexander que, muerto su padre, actúe como Hamlet; su padre, un espectro, como el espectro en la tragedia que representa antes de morir. Ocurre como si toda obra diseminara una predisposición mítica, modelos que (a)copiaran la realidad, uno de los nombres con que apenas se designa la exterioridad de la ficción, pero que no transgreden la índole artística (o artificial), manteniéndose en una continuidad homogénea, de una obra a otra, una complicidad entre pares: es una ficción la que acredita la realidad de otra ficción, prescindiendo de otros créditos menos dudosos.

Aunque el signo sea arbitrario, el discurso no lo es pero la motivación discursiva no debe entenderse en este caso según una diagramación sumaria de correspondencias logicosintácticas (como las que R. Jakobson aplicaba recordando las definiciones de Ch. S. Peirce). Si Marcel Proust dispensa sus atentas reflexiones a esas incidencias de una obra a otra, a la autenticación de la ficción por otra ficción, más allá de la historia, eso sucede cuando al narrador de la *Recherche* le interesa ponderar los prefacios de un historiador. Entre las precisiones relativas a *La Comedia Humana* y la *Tetralogía* advierte que "No se debe buscar las mayores bellezas de Michelet tanto en la obra misma como en las actitudes que toma frente a su obra, no tanto en la *Historia de Francia* o en su *Historia de la*

Revolución como en los prefacios de ambos libros".¹³ No quiere decir que, entre la literatura y la música, Proust interceda por la historia. Al contrario: Más próximo a la historia que al artificio, el prólogo suele proclamar la naturaleza circunstancial de su condición reivindicando —hasta la redundancia— el fuero de quedar fuera. Cualquier autor cuenta (con) esos datos personales y culturales que un lector también prevé. Al elogiar de una obra histórica las virtudes literarias de un prefacio, Proust no elude las ironías de su "retórica mundana" y aunque parezca ensalzarla, niega la historia por partida doble: desestima la función histórica del prólogo y más estima al historiador cuanto menos historiador parece.

A pesar de que aparecen situados al principio, los textos introductorios no siempre se reducen a operadores incoativos de una mecánica informativa de circunstancias personales biobibliográficas o de adyacencias históricas.

OFICIOS DE INICIACION

Was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden.¹⁴

LUDWIG WITTGENSTEIN

ne voir que ce qui
peut être vu
(non dit,

non écrit)

JEAN-LUC GODARD

Con respecto a la deshistorización de los paratextos, en el cine ocurre algo semejante, algo diferente y algo más. Más allá del prólogo o del epígrafe —aunque compartiendo algunas de sus propiedades— el cine ha impuesto un modelo paratextual particular: los créditos del film.

Frecuentemente iniciales, o por lo menos, en los mar-

13 *A la recherche du temps perdu*. La Pléiade, III, París, 1954. P. 160.

14 Lo que se puede mostrar, no se puede decir. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Londres, 1963.

cos del film, forman parte de la banda cinematográfica; semejantes a las referencias editoriales del libro, presentan autores, productores, actores, etc., pero, a diferencia del modelo literario, el cine intenta impugnar la exterioridad paratextual —la extradiscursividad fílmica— de los créditos, integrándolos por medio de diversos procedimientos, variedad que no corresponde examinar ahora.

Los créditos del film, sus referencias filmográficas “suelen entrar” en el film penetrando la ficción o desbordándola. Contextualizado, el estatuto ambivalente del prólogo cinematográfico no resulta ni tan formal ni tan ambiguo o, por lo menos ni más ni menos que el film. “El comienzo es una idea de retóricos” apuntaba Roland Barthes. Como si todo lo que comienza ya hubiera comenzado: el principio empezaría por ser la primera impostura de la continuidad. Germen de contradicciones, el discurso paratextual aunque formaliza los trámites de iniciación vale sobre todo como indicio simbólico (por contigüidad, por semejanza) de la obra que introduce. Enuncia los primeros datos de su desarrollo pero, más allá de la pura indicación, apunta a una génesis, oficio y ceremonia, regla y secreto, configurando el atisbo de una visión total: *un aleph*.

Letra inicial del alfabeto sagrado, indicación de que todo empieza, la primera letra que según la referencia de que se vale Borges en *El Aleph*, significa el Ein Soph, el infinito, la divinidad; un signo que representa o entabla la relación especular, que entre el signo y la tierra, refleja un universo y en él un hombre que al ver, se ve viendo(se): “Vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras...” Sufre la visión que resume la reversibilidad vertiginosa de una contemplación donde el contemplador no logra excluirse.

Parte del discurso, o donde el discurso parte, un fragmento y una iniciación que, contradictoriamente, anafóricamente, ya había empezado antes. El cine suele elaborar un prólogo no menos discreto que notable, un prólogo-epígrafe vacilante (ajeno, se diegetiza), un punto de partida pero que es un todo, una “cita” tanto por la imagen

ajena que se repite tanto porque es allí que dos —o más— se encuentran.

Hace poco tiempo, antes de empezar a leerle un poema de William Morris, a Borges no le pareció desacertada esta idea: que la presencia de otro texto (epígrafe o epígrafe-prólogo cinematográfico), la mención del principio, esa lectura de un autor puesta en escritura, fuera una curiosa manifestación de aleph.

Principio, solo una parte —la primera—, aunque totalidad; signo y cosa, esta especie de aleph concentra una sinopsis (en su sentido más propio, que no es el común), habilita una visión simultánea que antecede, resume y cifra a la vez; creación o misterio: el universo en clave.

En el teatro isabelino se solía interpretar, como representación previa y secundaria con respecto a la obra principal, una especie de pantomima: el "dumb-show", una acción sin palabras que se concebía como un resumen o comentario anticipado de la acción principal. El ejemplo más conocido —aunque no el más característico— es el dumb-show que organiza Hamlet (Acto III, esc. II), un espectáculo que, por las razones ya consabidas, el autor, el personaje (un director circunstancial), han preferido intercalar en el desarrollo de la obra.

En el cine el aleph puede ser la imagen de un cuadro, la cita visual de otra obra que, a modo de indicación paratextual pero en el propio discurso, lo inicia o finaliza, cifra o dirige su interpretación, una mención determinante y marginal que repite y sin embargo anticipa, ajena pero original, porque en ese origen, que es anterior, algo empieza: "Das Bild ist ein Model der Wirklichkeit" (El cuadro es un modelo de la realidad) decía Wittgenstein.

Los ejemplos son más significativos que numerosos: no se trata de formular reglas ni de canonizar excepciones "ni de cometer catálogos" sino de dejar debida constancia de un recurso —válido como procedimiento— y de una recurrencia —en tanto que regresa y repite.

En *El otro señor Klein* (1976) de Joseph Losey, este aleph bien podría ser el cuadro de Van Ostade que representa a un caballero holandés y que sirve como pretexto,

causa y excusa para desencadenar el encuentro y tramar el conflicto. Sobre el marco del film —al principio y al final— el diálogo se entabla en espejo, configurando un quiasmo narrativo donde se entrecruzan la improbable identidad/alteridad de dos personajes; quiebra del espejo, fractura en *equis*: la figura literal que representa tanto el quiasmo como lo desconocido, una verdadera cruz, la incógnita y el calvario de quien pesquisa sobre esa dualidad y en su indagación, sucumbe. Búsqueda inútil de una identidad que no distingue entre la idea de uno mismo, diferente de otro, y la idea de uno mismo confundido con otro; la inutilidad de decidir contra una *dualidad* que la propia *identidad* comprende.

En *Mi amigo americano* de Win Wenders (1977) es también la adquisición de un cuadro el acontecimiento que provoca el encuentro entre los protagonistas y, a partir de allí, se desarrolla la peripecia. "Das Bild enthält die Möglichkeit der Sachlage, die es darstellt" (El cuadro contiene la posibilidad de la situación que representa) y la afirmación de Wittgenstein alude a una localización y una totalidad: topos y totus, el cuadro *sella* una efigie del film, como sello guarda reserva pero, sigilosamente, al mismo tiempo, la anuncia, "no dice" (y los dos aforismos del epígrafe lo anotaban).

Otro aforismo de Wittgenstein también convendría a la observación del aleph en *El último tango en París* de B. Bertolucci (1973): "Todo cuadro puede pintar cualquier realidad que tenga su forma". La conexión narrativa es diferente y también difiere su contextualización al film; a diferencia de los casos anteriores, en este caso, la presentación de los cuadros de Francis Bacon introduce, a manera de díptico cinematográfico, los créditos del film. Son citas anteriores y anticipatorias que cifran (anafóricamente, catafóricamente) la descomposición inicial y progresiva del personaje; imágenes atroces que prefiguran la contorsión final, que configuran la opresiva circularidad —coincidencia de principio y fin— que encierran las vejaciones de una relación imposible: la trágica incompatibilidad de *querer conocer*, de querer y conocer (aunque alguna vez se hayan dado como sinónimos). La disconti-

nidad narrativa entre los créditos del film y el desarrollo diegético posterior, consolidan la predominancia metafórica del recurso —una relación fundada claramente en la analogía pero, tal como lo demostrara Genette en la conocida teoría que elabora a partir de Saussure-Jakobson-Ullman-Ricardou, ambas dimensiones, la metafórica y la metonímica, “se sostienen e interpenetran”: “qui se ressemble s’assemble (et réciproquement)”¹⁵

Esta conjunción de proximidad y semejanza (el mecanismo del prójimo próximo) se manifiesta también en *Gruppo di famiglia in un interno* de Luchino Visconti (1974). Se inicia la narración a partir de la contemplación minuciosa de una pintura inglesa del siglo XVIII que representa un grupo de familia reunido en forma de “conversation piece”. De la misma manera que la cámara va registrando las vicisitudes de la familia, las alteraciones que sobrevienen a perturbar la sosegada soledad del profesor, éste recorre el cuadro con su lupa deleitándose en la serenidad de la situación representada, imprimiéndole un movimiento contemplativo que resalta la placidez de la escena familiar.

La matriz del cuadro se multiplica en oposición: la serenidad armoniosa de los personajes en la pintura, su inocente ternura, la apacible alegría, anticipan dialécticamente la perturbación, la mentira, la depravación y el desastre. El cuadro —la adquisición, su posesión— participa en la diégesis, forma parte del acontecer narrativo, es un motivo (una razón pero, además, una puesta en acción), contextualizándose fluidamente como imagen en negativo, un modelo que provoca el encuentro, da origen a la dramática convivencia del profesor con la familia Brumonti, equivoca la “ilusión de familia” con su adopción. Víctima de su refinamiento (proustiano), es incapaz de una apreciación directa y, contradictoriamente, ya que, semejante a la visión ingenua, no distingue la realidad de su representación, la escena circunstancial de una puesta en escena.

15 G. Genette. *Figures III: “Métonymie chez Proust”*. París, 1972.

Al atribuir la gentileza del presente a la familia que se le/lo ofrece, desplaza un deseo —la adquisición del cuadro— a otro deseo: la adquisición de una familia como la que allí se representa. Confunde la pintura con su referente, su referente con quien lo suministra: un deslizamiento, un desliz, el trágico tráfico que amenaza no sólo al profesor de historia del arte sino a quien difícilmente opone modelo y realidad, un soborno por otro soborno.

El caballero de Van Ostade, el cuadro que se remata, la familia ideal, son algunas marcas visuales que anticipan, inician, se proponen como modelo; registro y regencia, son huellas que anuncian una escritura en clave: determinan y dirigen la interpretación hasta el final; signo de(l) comienzo la clave —una llave, que abre y cierra— da la nota y cifra (“sifr”, “cifra”, el “vacío” etimológico) el cero: un hueco y un orbe, un origen. Al principio, como formas del aleph, reflejan “el esplendor del mundo en un punto” que es, precisamente, como Emerson define —y defiende— la belleza. El aleph del texto filmico corresponde a algo diferente de un epígrafe o de un prólogo; de resto a texto es cita (fragmento y parte), recuerdo (y registro), comienzo (motivo y partida), un vestigio extraño (ajeno), en expansión a otra obra y allí (adoptado y adaptado) apropiado. “Sería necesario asimilar esta hermosa frase a un cuadro” dice A. Compagnon, o “a un cuadro dentro de un cuadro”¹⁶, a propósito de “la petite phrase de Vinteuil” y esta repetición abismal resume la heterotextualidad del caso ya que evoca el fragmento de una sonata en una novela como pintura en una pintura.

La relación paratextual que constituye el aleph no excluye otras variaciones de la citada transtextualidad. En las conclusiones de *Palimpsestes*, Genette observa que todo hipertexto ejerce una forma de “crítica en acto”, es decir, presenta además de la relación hipertextual o hipotextual, un valor de metatextualidad, de ahí que todas estas dimensiones coincidan en el recurso que se estudia. El reconocimiento de esta complejidad, entonces, no puede

16 A. Compagnon. *La Troisième République des lettres*. París, 1983, pág. 243.

soslayar las reflexiones relativas al principio dialógico que según Michael Bakhtin pone en práctica la novela ya que las tensiones de oposición e identificación que se establecen entre la voz propia y la voz ajena dan lugar a esa escritura polifónica, una actividad y un espacio que se extienden *contra* una lectura y según la cual la comprensión del propio ser se verifica en el ser del otro.

DE LA A A LA Z: TODA ESCRITURA PASA POR EL ORDEN ALFABETICO

Fin d'un début.

JEAN-LUC GODARD: *La chinoise*

En vano repetí que ese abominable disco de níquel no difería de otros que pasan de una mano a otra mano, iguales, infinitos, inofensivos.

JORGE LUIS BORGES

Citas de pinturas o de films en films, citas literarias en textos literarios, el aleph prescribe un tránsito literal, hiperestético, la trascendencia de un texto a otro, una trans-textualidad, letra y cambio, el trance donde la escritura empieza continuando, por el que la obra pasa.

Un lector que escribe o un autor que ha leído, la cita es todo lo que queda de una lectura anterior, o de una visión —visual o visionaria— todo en uno, un residuo, una reliquia y es precisamente en ese resto que el texto empieza. Un origen de contradicciones: fin y principio, constancia y variaciones, permanencia y desplazamiento, fragmento y totalidad: "ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo." es otra definición que Borges da del Aleph.

Emblema de la comunidad textual, el aleph procede de un universo ajeno que comporta y que se introduce —a modo de espacio especial (otra especie de espacio), afinándose extraterritorialmente pero sin perder su propiedad. Primero el aleph cifra el texto, luego, el texto va descifrando el aleph. Decía Gershom Scholem que el

aleph es la raíz espiritual de todas las letras y es de ahí que derivan, en consecuencia, todos los elementos del lenguaje humano.¹⁷ De la misma manera que representa el primer movimiento de la laringe, previo a cualquier sonido articulado, la cita es anterior e inicial: dos instancias de un mismo principio.

La aspiración es fonética, es fisiológica, pero es, sobre todo, un deseo; se aspira el aliento del otro, un anhelo puro. Entre realización y realidad, anhelo y desaliento, el texto se alterna intermitentemente. Sofocado, desalentado, de un soplo, el rabino de Praga borra la primera letra de la palabra que había inscrito en la frente de su Golem: borrando el aleph, la *verdad* (hebr. *e-met*) se convierte en muerte (hebr. *met*) y apenas si queda un hombre hecho (de) polvo.

Ni el "suplemento peligroso" de Platón, ni el objeto de exclusiones —como lo entendió sistemáticamente Saussure— la escritura no fue —según Derrida— la que precipitó la Caída ni provocó la "pérdida de la Gracia"; aunque figure en los Evangelios no lo entiendo al pie de la letra: Que el espíritu vivifique no significa que la letra mate. El aleph, escritura y pre-escritura, es esa *aspiración* profunda previa a la palabra de la que habla G. Scholem y en este caso además, previa a la obra. Similar a la aspiración que realiza el concertista antes de empezar, es un gesto para tomar aliento, el deseo del salto, la anáfora emblemática literal, una verdadera *inspiración*. En el cuento de Borges "El milagro secreto", más que el drama *Los enemigos* de Jaromir Hladik, es el drama de quien se debate entre una totalidad instantánea como el aleph, la vertiginosa convergencia del universo en un solo punto y la instancia inicial de una discursividad progresiva, el milagro secreto de la obra contra el tiempo.

Un aleph entre dos direcciones: de la totalidad a un fragmento, del fragmento a una totalidad, un movimiento doble que resuelve metonímicamente una misma opción: el escritor empieza por la lectura y la continúa en escritura: "*Lire*"-"*Ecrire*", el díptico autobiográfico de Sartre en

17 Gershom Scholem. *La Kabbale*. París, 1975, pág. 40.

Les Mots es la serie consecutiva constante. El discurso se desencadena a partir de una operación silenciosa; la lectura previa es requisito de escritura, una *pre-dominante*, en parte una ubicación, en parte un dominio. El autor va en busca de la autoridad ajena: la magia del fragmento, "la energía de la naturaleza en uno solo de sus rasgos —muerto o vivo— encontrar en la elipsis esotérica, el atajo perfecto hacia el objeto puro".¹⁸ La unidad ajena se *apropia* y por esa magia de adecuación y propiedad resulta difícil distinguir el objeto re-querido de quien lo requiere: "Quizá yo mismo fuera el fin de mi busca" decía Borges, el narrador de *El Zahir*.

En la encrucijada misma es difícil discriminar si allí desemboca o si allí nace el discurso: anáfora y catáfora —porque regresa y adelanta, metáfora y metonimia— porque imita y se prolonga, ambas oposiciones a la vez, el aleph es el núcleo donde las tendencias aparecen y se concentran. El residuo, un desecho y un germen, la descomposición que fermenta, el fuego que destruye o crea. Fruto de lectura y fervor de escritura: fruto de fruto, un final en cadena que deriva en otro sentido, semilla, semejanza, semántica. "La sombra de la Rosa" es lo que queda, un esqueleto, despojo y estructura medular. Todo aleph se reduce a zahir. La riqueza amonedada, el infinito en esquema, de la representación a la idea, una consigna o una obsesión: "Otros soñarán que estoy loco y yo con el zahir. Cuando todos los hombres de la tierra piensen, día y noche, en el zahir, cuál será un sueño y cuál una realidad, la tierra o el zahir" (...) "No había criatura en el orbe que no propendiera a zahir".

En la obra de Borges, en sus lectores, aleph y zahir aparecen como dos visiones antagónicas: la obra empieza por el aleph, el orbe en abertura, un cosmos, la primera visión y se consume en el zahir, la di-visión, la obsesión, una idea fija, reducida (resumida y convertida) una visión plana, amonedada que circula mejor. Sólo esquemático esqueleto, la equis tanto puede representar la cruz que indica y distingue tanto la cruz que disimula y oculta

18. Jean Baudrillard. *Les stratégies fatales*. París, 1983, pág. 169.

(el cuerpo-corpse-cadáver, un *sema*: sarcófago y señal).¹⁹ Antes que fuera la obsesión de Borges, de su narrador, el *zahir* es el texto literal del Corán y Hadith, leyes y máximas de la escuela islámica y la tradición, detenidas, fijadas por la autoridad como conocimiento, lo sagrado por vedado.

Dice Borges, “¿Cómo transmitir a los otros el infinito Aleph que mi temerosa memoria apenas abarca?” la reducción —una resignación— no es menos arbitraria que necesaria. Del universo inefable a un signo que no puede serlo, usado por todos porque usado por todos, una moneda común (el *zahir*), el estereotipo, que repite, desfigura; consigna o signo, un sueño, convencional, la definición (un final, un fin) contra el infinito la primera letra.

19 Es Sócrates (Platón: Gorgias, 493a) quien asocia *sôma* (cuerpo) y *sêma* (tumba) que en griego se diferencian apenas. Derrida ha dispensado especial atención a esta asociación.

